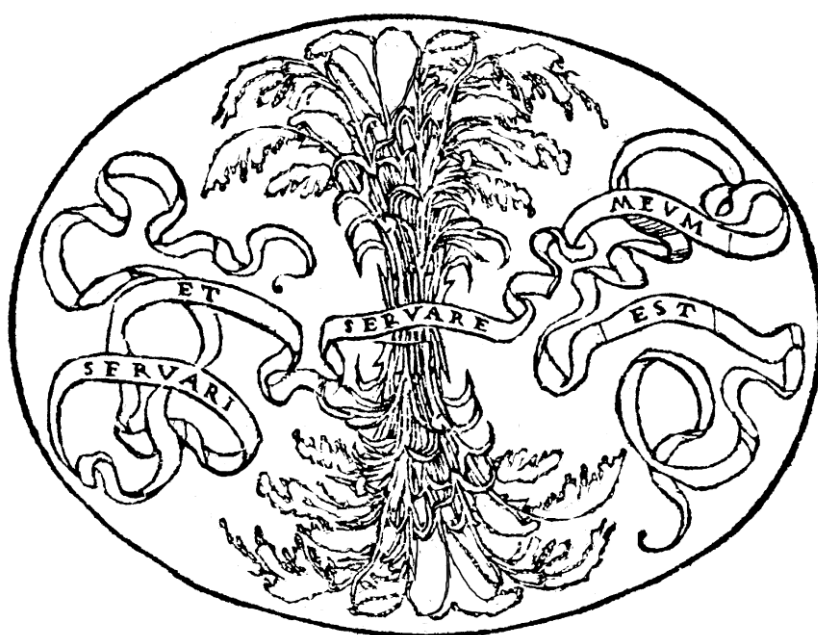


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Monica Preti

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Berenson e la Francia

M. Preti, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. Laclotte, <i>Bernard Berenson: souvenirs</i> (recueillis par M. Preti)	p. 6
R. Colby, <i>Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892</i>	p. 21
H. Duchêne, <i>Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)</i>	p. 36
E. Assante Di Ponzillo, <i>Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Châalis</i>	p. 49
A. Ducci, <i>Una questione di tatto: Berenson e Focillon</i>	p. 98
A. Nigro, <i>Bernard Berenson, Charles Vignier e i mercanti d'arte orientale a Parigi</i>	p. 136
M. Casari, <i>Berenson e la Persia, via Parigi</i>	p. 169
J. Picon, <i>Proust et Berenson: le «hameçon» florentin</i>	p. 196
M. Minardi, <i>Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»</i>	p. 211
C. Pizzorusso, <i>Berenson, Cocteau. Incontri</i>	p. 227
A. Trotta, <i>Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935</i>	p. 244

EDITORIALE

In occasione del 150° anniversario della nascita di Bernard Berenson – e trent’anni dopo gli studi pionieristici di Jocelyne Rotily su Berenson e la Francia, che rimangono tutt’ora fondamentali¹ – ci è sembrato opportuno riprendere in considerazione i rapporti che lo storico dell’arte americano aveva intessuto con gli ambienti e la cultura francese. In effetti, in Francia Berenson era riuscito a stabilire un’ampia rete di contatti sin dal suo primo soggiorno, nel 1887: contatti che poi aveva continuato ad arricchire sino alla morte nel 1959, per via epistolare oltre che recandosi regolarmente a Parigi, di cui frequentava assiduamente i salotti *à la page* e tutti gli altri luoghi d’incontro del bel mondo letterario e storico-artistico, coltivando del resto legami molto proficui con i principali mercanti d’arte dell’epoca.

Gli undici contributi qui riuniti gettano nuova luce su questi aspetti attraverso lo studio di fonti inedite, soprattutto carteggi, che offrono uno spaccato quanto mai vivace di un crocevia culturale straordinariamente poliedrico, tra critica d’arte e *connoisseurship*, letteratura e mercato. Un crocevia di cui Berenson fu appunto uno dei perni, tra Otto e Novecento.

I *souvenirs* di Michel Laclotte che aprono questo numero hanno valore di memoria vissuta e recano testimonianza della continuità di un lascito, umano e culturale, ma anche e soprattutto di metodo: quello della *connoisseurship*, che proprio Berenson – dopo Cavalcaselle e Morelli – erse a sistema. Gli altri contributi seguono un filo prevalentemente tematico (pur rispettando ove possibile la successione cronologica degli incontri di Berenson) e mirano a rendere conto della varietà degli ambienti frequentati dallo storico dell’arte americano: ambienti che ruotavano attorno ad alcuni storici dell’arte come Salomon Reinach, Louis Gillet e Henri Focillon (si vedano i saggi di H. Duchêne, E. Assante di Ponzillo, A.M. Ducci); a mercanti quali Charles Vignier e altri protagonisti del commercio di arte orientale (saggi di A. Nigro, M. Casari); a scrittori e artisti come Marcel Proust, Jean Cocteau o la coppia Edith Cooper - Katharine Bradley (saggi di R. Colby, J. Picon, M. Minardi, C. Pizzorusso). L’ultimo articolo, di A. Trotta, è dedicato all’*Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* tenutasi al Petit Palais (1935) e ai suoi risvolti politici e culturali. Questo evento non coincide con l’estremo cronologico entro cui ruotano i contributi qui riuniti – alcuni dei quali anzi proseguono il filo della narrazione sino alla fine degli anni Cinquanta e oltre – ma corrisponde all’apice della fortuna di Berenson in Francia. Un intervento sull’*annus mirabilis* della *carrière française* del critico statunitense ci sembrava quindi adatto a chiudere la nostra raccolta.

¹ Si veda in particolare J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d’art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l’École Française de Rome. Moyen Âge, Temps Modernes», 97, 1985, pp. 961-989 e J. ROTILY, *Bernard Berenson (1865-1959) et la France*, Thèse de doctorat sous la direction de G. Démians d’Archimbaud, Université de Provence Aix-Marseille 1986. Del resto, in questi ultimi anni (in cui è fra l’altro ricorso anche il Cinquantenario della morte di Berenson, nel 2009), hanno visto la luce (o sono in corso di stampa) numerose nuove pubblicazioni sul personaggio: *Berensoniana*, numero speciale della rivista «Concorso», V, 2011; *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L. A. Waldman e D. Seybold, Cambridge (MA) 2014; *My Dear BB... The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925-1959*, a cura di R. Cumming, New Haven (CT) 2015; *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano, in corso di stampa (2015); Giovanna De Lorenzi, *Bernard Berenson Wladimir Weidlé, e le api d’Aristeo. Un dialogo sul “destino attuale delle lettere e delle arti”*, Firenze, in corso di stampa (2015).

Senza entrare nello specifico dei saggi qui riuniti, vorrei proporre qualche breve spunto di riflessione sollecitato dalla loro lettura. Lo statuto di ‘straniero’ di Berenson ha molto contribuito a forgiare la sua identità e i suoi codici di sociabilità². Sin dalle sue origini: ebreo lituano, trasferitosi giovanissimo con la famiglia negli Stati Uniti, dove riuscì a integrarsi perfettamente nella *upper society* di Boston assimilandone tutte le idiosincrasie (e dove, per inciso, si convertì all’episcopalismo mentre era studente a Harvard). Poi ancora in Europa, dove giunse a 22 anni, in un viaggio *post lauream*, per stabilirsi infine in Italia, scelta come terra d’elezione, diventando presto uno dei fulcri di quel variegato mondo di angloamericani a Firenze che avrebbe fatto dei propri gusti estetici e artistici uno dei marchi dell’epoca. E anche in questo caso, sia pur con modalità diverse rispetto agli Stati Uniti (e diverse religioni: qui si sarebbe convertito al cattolicesimo, nel 1891), molte delle sue scelte appaiono chiaramente dettate da una fortissima volontà di integrazione sociale, imperniata sulla sua capacità innata di assimilare (sfruttandoli) vezzi e maniere dei circoli aristocratici che dominavano la scena della *Belle Époque*: le mostre, i salotti letterari, le feste mondane, i caffè, l’estetismo erto a tratto identitario se non a motivo di vita...

In questo contesto, sembra che due fossero i canali privilegiati attraverso cui si costruivano i rapporti, si nutrivano le relazioni: la conversazione e – specialmente importanti per lo storico – i carteggi. Non è certo un caso, da questo punto di vista, che molte delle ricerche su Berenson si siano fondate sullo studio del vastissimo carteggio che egli intratteneva tutta la vita (conservandone ogni documentazione, dal momento che non si poteva realizzare quell’altra forma di autocelebrazione che pur avrebbe agognato, ossia la registrazione delle sue conversazioni³). Anche i contributi di questa raccolta sono prevalentemente costruiti su documenti epistolari e affini, conservati in parte alla Villa I Tatti (come per esempio i carteggi utilizzati da A. Nigro e M. Casari per ricostruire i rapporti fra Berenson e i mercanti d’arte orientale a Parigi), in parte anche altrove: così le carte di Louis Gillet alla Bibliothèque nationale de France (E. Assante), gli archivi di Salomon Reinach della Biblioteca Méjanes à Aix-en-Provence (H. Duchêne) o gli appunti destinati al diario congiunto di Katharine Bradley e Edith Cooper, *alias* Michael Field, conservati presso la British Library di Londra (R. Colby).

Sono appunto questi documenti che fanno affiorare tutto un mondo con i suoi ritorni deputati, i suoi miti, le sue manie, i suoi caratteristi: i mercanti d’arte e i conservatori di museo, gli editori e i collezionisti, gli artisti e gli scrittori... e poi le donne. Donne che spesso conducevano una vita molto libera se non ‘scandalosa’ rispetto alle convenzioni dell’epoca,

² Su questi argomenti si veda l’eccellente recensione di R. HUGHES, *Only in America*, «The New York Review of Books», 20 dicembre 1979. Inoltre, P. FISCHER, *Artful Itineraries: European Art and American Careers in High Culture, 1865-1920*, New York 2000, pp. 426-438; T.M. ENDELMAN, «Aestheticism and the Flight from Jewishness», *Jewish Culture and History*, vol. 12, issue 3, nov. 2010, pp. 426-438 (pubblicato anche in *Visualizing Jews Through The Ages: Literary And Material. Representations of Jewishness and Judaism*, a cura di H. Ewence e H. Spurling, New York-London 2015, pp. 122-136).

³ «Quel dommage que la conversation ne s’enregistre pas automatiquement! Il y aurait alors des centaines et des milliers de kilos de papier qui conserveraient pour la postérité mes brillants propos, mes paradoxes, mon esprit, ma sagesse, ma culture, en un mot les effusions de mon cœur, de ma pensée et de mon âme. [...] C’est d’autant plus regrettable que j’étais né pour parler, plutôt que pour écrire et, ce qui me paraît plus fâcheux encore, pour converser plutôt que pur parler, à condition d’être stimulé par mes interlocuteurs», cito dalla traduzione francese: B. BERENSON, *Esquisse pour un portrait de soi-même (Sketch for a self-portrait, 1949)*, traduit de l’anglais par Juliette Charles Du Bos, Paris 1955, pp. 13-14.

riuscendo ciò nonostante a integrarsi pienamente nel mondo intellettuale del tempo (anche se spesso con costi umanamente molto pesanti): vengono in mente – per nominare solo alcuni dei nomi citati nelle pagine che seguono – Katharine Bradley e Edith Cooper, Edith Warthon e Eugénie Sellers... A questa categoria di donne ‘emancipate’ apparteneva senz’altro anche Mary Smith Costelloe, poi Berenson: amante, collaboratrice, moglie e compagna di vita di Bernard, che – soprattutto nei primi anni della loro relazione – contribuì a introdurre il futuro marito nella società letteraria e artistica europea tanto a Londra quanto a Parigi, grazie anche al fratello, lo scrittore Logan Pearsall Smith.

Parigi fu la prima tappa del tour europeo del 1887 che portò Berenson a decidere di stabilirsi in Italia, e rimase anche in seguito – molto più di Londra – uno dei palcoscenici privilegiati della sua affermazione umana e professionale. Molte le ragioni: in quel periodo la capitale francese era forse più di qualsiasi altra città europea il luogo d’incontro di una *bohème* artistico-letteraria internazionale particolarmente attrattiva per gli intellettuali d’Oltreoceano sulle cui tracce si era posto Berenson. A Parigi – grazie a Mary Costelloe – incontrò sin dal 1894 Salomon Reinach, che sarebbe poi sempre rimasto il suo principale mentore in Francia; ma anche negli anni successivi – come mettono in evidenza i contributi qui riuniti – sono proprio le reti di relazioni parigine e le relative pratiche di sociabilità che consentono a Berenson di crearsi quei contatti che gli daranno la visibilità necessaria per porsi al centro della scena culturale europea. Come quando nel 1916 incontra Jean Cocteau tramite l’avvocato americano Walter Berry e la scrittrice Edith Wharton; o quando due anni dopo conosce Proust a un ricevimento offerto sempre da Berry, presidente della Camera di Commercio statunitense, alla presenza dell’Aga Khan e della *crème* della società aristocratica francese; o ancora all’inizio del 1919, quando incontra Arthur Kingsley Porter – chiamato a far parte della Commission des monuments historiques – per poi intraprendere con lui un memorabile viaggio in Borgogna a visitare le cattedrali devastate dalla guerra.

Parigi in effetti non era solo la capitale intellettuale della *Belle Époque*: era anche un centro nevralgico del mercato dell’arte e il luogo in cui – sotto lo stimolo delle iniziative centralistiche dello stato francese – andava definendosi l’armatura istituzionale della storia dell’arte: le cattedre universitarie e i musei (il Louvre, innanzitutto; ma anche altri di recente quanto varia istituzione, dal Musée des arts décoratifs al musée Jacquemart-André, per non dire della rete dei musei di provincia), e intorno ad essi le commissioni ministeriali e le riviste specializzate, le grandi mostre retrospettive e i cataloghi, gli inventari e le case editrici... Una volta trovata la sua nuova vocazione, per Bernard si trattava di legittimarsi anche e soprattutto presso questi soggetti istituzionali, depositari di un sapere ‘professionale’ tendenzialmente esclusivo e profondamente conscio della propria autorevolezza. Fu così che sin dai primi anni Novanta Berenson mise in atto una strategia molto articolata, al fine dichiarato di accreditarsi come interlocutore privilegiato dell’*establishment* storico-artistico: pubblicando una serie di articoli in cui metteva in dubbio l’attribuzione di quadri celebri delle maggiori collezioni museali europee, mettendo in discussione i criteri su cui si fondavano le rispettive politiche di acquisizione, interloquendo in tal modo da pari a pari con i conservatori e responsabili museali; e al tempo stesso distinguendosi come guida ricercata, capace di interpretare ruoli ogni volta diversi – istrione di spirito con i membri dell’alta società, scaltro conoscitore con i

collezionisti facoltosi e i potenziali acquirenti, fine erudito con studiosi ed esperti dei diversi Paesi.

In un caso come nell'altro, lo strumento principe della sua affermazione fu la *connoisseurship*, una pratica attribuzionistica – ma non solo – allora da poco introdotta nell'uso da Morelli, e i cui principali teorizzatori divennero ben presto proprio i Berenson – Bernard e sua moglie Mary, autrice di diversi interventi in cui perorava il carattere scientifico del nuovo metodo, reso materialmente possibile dalla disponibilità di buone riproduzioni fotografiche delle opere d'arte, oltre che dalle mutate condizioni di viaggio in Europa, mai così agevoli e veloci⁴. La nuova critica d'arte veniva così a fondarsi su (e in parte a confondersi con) i più recenti ritrovati della tecnica, costituendo al pari di quelli una riprova del periodo di progresso in cui l'umanità si trovava a vivere all'alba del nuovo secolo – sebbene poi Berenson assai lucidamente riconoscesse a posteriori quanto essenzialmente carismatico fosse il carattere *positivo* del suo metodo (e del suo personaggio): «I soon discovered – confessava a molti anni di distanza nel suo *Sketch for a Self-Portrait* (1949) – that I ranked with fortune-tellers, chiromantists, astrologers».

Sta di fatto che sin dalla fine degli anni Novanta Berenson in Francia diventa un'autorità riconosciuta: unanimemente additato come *esprit novateur*, le sue *expertises* sono correntemente utilizzate da conservatori, mercanti e collezionisti. Nel 1926 la pubblicazione dei *Peintres italiens de la Renaissance* nella «Bibliothèque de la Pléiade» di Gallimard (tradotti da Louis Gillet) offriva agli storici dell'arte della nuova generazione una griglia interpretativa applicabile non solo all'analisi stilistica delle singole opere, ma più generalmente al significato della creazione artistica nel suo complesso. Probabilmente, lo si è già accennato, il momento della massima consacrazione Oltralpe per lo studioso ormai settantenne si ebbe nel 1935, in occasione dell'ogettana *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* del Petit Palais, che recepiva non solo la cronologia ma tutta l'impalcatura critica costruita da Berenson nel corso di un trentennio di studi, mentre proprio sulle ali del successo della mostra uscivano due nuove edizioni dei *Peintres italiens de la Renaissance*: una nel 1935, l'altra nel 1936, corredata da un ricco apparato iconografico e pubblicata come *hors-série* nella nuova collana del «Musée de la Pléiade»⁵.

E tuttavia è a questo medesimo periodo che si può far risalire l'inizio di uno scollamento crescente fra l'indefessa attività critica di Berenson e gli orientamenti culturali dell'epoca destinati a rivelarsi più fertili negli anni seguenti. Proprio lui, che all'indomani della prima Guerra Mondiale aveva iniziato a riflettere sul ruolo dell'arte nella storia e nella società maturando una forma di impegno etico all'insegna di un nuovo umanesimo cristiano, si trovava ad essere celebrato da una mostra i cui fini propagandistici nei confronti del regime fascista erano quanto mai scoperti e dichiarati (A.M. Ducci; A. Trotta). Possiamo qui intravedere i primi sintomi di quella difficoltà di rimanere al passo con i tempi che sarà sempre più evidente nel decennio successivo e che sarà poi alla base del rifiuto della lezione berensoniana da parte di molti esponenti delle nuove leve intellettuali uscite allo scoperto nell'immediato dopoguerra (così André Malraux, e in seguito Waldémar George, André

⁴ M. WHITALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», 35/207, 1894, pp. 828-837.

⁵ Effimera quanto significativa avventura editoriale, la collana accolse cinque traduzioni francesi di altrettanti libri usciti nella serie «Valori Plastici», nata dalla rivista di analogo nome e creata da Mario Broglio.

Chastel e Yves Bonnefoy). Questione di generazioni, naturalmente; di carattere (si pensi a quanto complicato in Italia fu il rapporto Longhi-Berenson); ma anche e soprattutto il segno della fine di un mondo – quell’effervescente *fin de siècle* prolungatasi sino alla prima Guerra Mondiale – in cui Berenson aveva potuto affermarsi sin quasi identificandosi in esso, riuscendo poi con difficoltà a sopravvivergli.

BERNARD BERENSON: SOUVENIRS

Propos recueillis par Monica Preti

Deux générations séparent Bernard Berenson (1865-1959) et Michel Laclotte (né en 1929), autant dire deux époques de la culture et de la sensibilité, deux types d'approches de l'histoire de l'art et de ses pratiques. L'un, lithuanien d'origine, émigré aux États-Unis, francophile, a vécu en Italie la majeure partie de son existence. L'autre n'a pas oublié ses origines malouines, mais c'est à Paris que cette grande personnalité des musées publics français a mené sa carrière, dans un domaine où il a laissé sa marque en collaborant avec des architectes de premier plan, comme Gae Aulenti ou I. M. Pei, tout en défendant l'autonomie de l'institution à une époque où, plus que jamais, la politique culturelle apparaissait une affaire d'État.

Berenson fut un homme de la Belle Époque, un dandy, un esthète 'disciple' de Walter Pater et qui connut Oscar Wilde. Quant à Michel Laclotte, c'est dans le contexte de la Libération et de l'après-guerre que son intérêt profond pour le patrimoine national s'est formé et développé. L'un fut un humaniste en sa demeure – la célèbre Villa I Tatti – l'autre est un homme de terrain, un bâtisseur de musées. Dans l'intervalle, les pratiques de l'histoire de l'art ont changé, les expositions et les musées se sont affirmés comme des lieux de recherche. En acceptant de revenir sur son propre parcours et d'évoquer pour nous le souvenir de Berenson, Michel Laclotte nous aide à prendre la mesure de ces transformations. Il nous a reçu chez lui, dans un lieu qui, parce qu'il porte partout les traces d'une vie consacrée au travail patrimonial, mais aussi à l'étude et au goût de la beauté, n'aurait sans doute pas déplu au vieux seigneur florentin. [Monica Preti]

Quand avez-vous commencé à vous intéresser à Bernard Berenson? Que retenir-vous de l'homme et de l'historien de l'art?

Dès que j'ai commencé à m'intéresser aux primitifs italiens, mon attention et mes lectures sont allées à Bernard Berenson. J'avais la plus grande admiration pour son œuvre et notamment pour ce qu'il avait trouvé un peu partout en France où il avait voyagé avec sa femme Mary Logan, à la fin du siècle¹. Il a été un pionnier dans le domaine des attributions à un moment où le patrimoine des musées de province n'était pas encore inventorié de manière systématique.

Au début des années Cinquante, je me suis rendu dans sa villa de Florence, I Tatti, mais je ne n'ai pas eu la chance de le rencontrer: il était alors à Vallombrosa, sa résidence d'été. J'ai travaillé dans sa bibliothèque, en particulier sur son répertoire des tableaux italiens de la Renaissance, ses fameuses «listes».

Berenson était alors une sorte de légende vivante?

C'est le mot: l'humaniste de grand style, d'une courtoisie parfaite, l'homme du monde assis sous sa *Madonna* de Domenico Veneziano, l'œillet bleu à la boutonnière, ou coiffé d'un Panama devant la Pauline Borghese de Canova (Fig. 1); sa grande villa florentine, une

¹ Mary Logan est le pseudonyme de Mary Berenson, née Smith (nom du premier mariage Costelloe).

atmosphère de luxe et de travail, le thé rituel (Fig. 2), une immense bibliothèque, de riches collections d'œuvres choisies (non seulement de primitifs italiens, mais aussi d'art chinois et islamique). Et puis Berenson avait ses fidèles, un petit nombre d'esprits choisis qui propageaient les bons mots de «B.B.» et entretenaient la légende: Kenneth Clark en Angleterre², Georges Salles en France³. Voilà pour le personnage, le dandy. N'oublions pas l'esthète, francophile et francophone – et bien sûr le connaisseur. C'est le connaisseur qui restera.

Comment définiriez-vous sa méthode?

Il se rattachait à une certaine tradition de l'histoire de l'art, celle du *connoisseurship* dont Giovanni Battista Cavalcaselle fut le père fondateur et qui fut poursuivie par Giovanni Morelli. Morelli que Berenson avait connu, se concentrait sur les attributions et avait tenté de mettre au point une méthode rigoureuse d'analyse du dessin, de ses détails révélateurs (le rendu d'un ongle ou d'un œil, par exemple). Il a posé les bases de cette méthode, mais Berenson fut le premier à en faire un véritable métier. Personne avant lui n'avait étudié les maîtres anciens comme il le fit avec constance, pendant plus de 70 ans. Le travail similaire de Max J. Friedländer, pour les primitifs flamands, s'appliquait à un corpus plus restreint. Dans le domaine du *connoisseurship*, l'apport de Berenson fut considérable. Sa méthode était fondée sur un critère de jugement largement personnel. Sa théorie des «valeurs tactiles» et des «valeurs de mouvement» procède d'une fréquentation continuelle et intime des œuvres d'art. Quand il parle de «qualités», il ne s'intéresse pas à ce que le tableau peut illustrer, mais à sa réalité sensible, sensuelle. La qualité n'est pas dans l'œuvre, ni dans le spectateur, mais dans le rapport physiologique qui les unit. Il s'agit d'un composé de valeurs tactiles. De même, le mouvement suggéré par la peinture fait naître le mouvement sensible du spectateur. Devant un tableau l'imagination est stimulée de telle sorte que nous sommes amenés à sentir les volumes des objets, à les soupeser, les saisir, et à éprouver leur potentiel d'existence.

À vingt-six ans vous avez organisé votre première exposition, désormais historique: De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France, largement fondée sur la méthode du connoisseurship. Derrière cette exposition et les pages de son catalogue, on perçoit les ombres tutélaires d'André Chastel et Roberto Longhi. Avez-vous eu recours aussi à Bernard Berenson, et dans une mesure comparable?

J'avais soutenu ma thèse sur les tableaux toscans des musées français en 1955⁴; l'année suivante, Jean Vergnet-Ruiz⁵, alors Inspecteur des musées de province, m'a chargé d'une exposition générale sur les tableaux italiens des XIV^e et XV^e siècles conservés dans les musées de provinces français. Comme je vous l'ai dit, j'avais la plus grande admiration pour l'œuvre de Berenson et notamment pour le travail de prospection accompli au cours de ses voyages en France, à la fin du siècle. Ses *Italian Pictures of the Renaissance* de 1932 étaient une Bible pour moi (Fig. 3)⁶. J'ai largement utilisé ses «listes» qui recensaient, avec ses attributions, une bonne part des tableaux exposés. Je ne reprenais pas certaines de ses attributions, pas plus que celles d'autres spécialistes, lorsque j'avais moi-même une autre opinion ou que d'autres avis

² Kenneth Clark (1903-1983).

³ Georges Salles (1889-1966).

⁴ LACLOTTE 1955.

⁵ Jean Vergnet-Ruiz (1896-1972).

⁶ BERENSON 1932.

m'avaient convaincu, à commencer par ceux de Longhi. Ce fut le cas, par exemple, pour *l'Ivresse de Noé*, le Bellini du musée de Besançon. Berenson l'attribuait à Cariani, mais avant-guerre Longhi l'avait restitué à Giovanni Bellini – celui de la dernière période – ce qui était tout à fait inattendu à l'époque. Il avait eu cette intuition, confirmée depuis, et qui a changé radicalement notre vision de Bellini. À l'Orangerie, le tableau figurait à la fin du parcours, et l'attribution de Longhi trouvait là une sorte de consécration.

Lorsqu'on feuillette aujourd'hui ce catalogue publié en 1956, on est surpris par le nombre des illustrations, fait peu courant à l'époque.

Ce petit catalogue comportait cent soixante-huit numéros et tous y étaient reproduits, en effet (Fig. 4)⁷. Il a d'ailleurs connu deux éditions. Ce travail m'a valu d'être associé pour la première fois à André Chastel⁸, que nous avions sollicité pour un article introductif. Son texte novateur a inauguré une série de recherches sur le goût pour les primitifs dans la France du XIX^e et du XX^e siècle, que d'autres ont poursuivies depuis, et d'abord Giovanni Previtali⁹. Chastel, qui enseignait à la Sorbonne, n'appartenait pas à l'espèce des connaisseurs. Mais il avait rencontré Berenson, il admirait «ce grand homme de goût» et lui avait consacré un article à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire¹⁰. Chastel nous encourageait surtout à voyager pour nous informer des lieux vivants où s'élaborait la recherche : Florence, Londres, les États-Unis (Fig. 5).

L'exposition des Primitifs italiens fut un succès. Dites-nous un mot de sa réception. Quelle fut la réaction de Berenson?

Chastel et Longhi¹¹ ont publié d'excellents articles dans la presse. Le jour de l'inauguration, Germain Bazin¹² m'a proposé d'entrer au département des Peintures du Louvre, proposition flatteuse que j'ai évidemment déclinée... Une note plus que discordante s'est fait entendre au milieu de cet agréable concert : dans «Combat» du 4 juin 1956, je lis un article de George Isarlo¹³ : *Les croûtes italiennes de l'Orangerie*. Un éreintement en règle de l'exposition: choix des œuvres, attributions, catalogue. Mais voici le pire: «À lire ce catalogue, Berenson n'existe plus, c'est de la poussière [...] Ce catalogue, misérable petit pamphlet contre l'œuvre grandiose de Berenson, noble nonagénaire vénéré par le monde entier...» etc. Voilà ce qui m'atteignait le plus dans ce fatras d'invectives. Isarlo dénonçait un coup monté contre Berenson. J'ai immédiatement écrit à Berenson pour lui dire que cette accusation était absurde et combien j'en étais navré, car nous savions tous qu'il était le pionnier de la recherche sur les tableaux italiens conservés en France. Il m'a répondu fort aimablement, confirmant à ma demande qu'il approuvait l'attribution à Bellini du *Noé* de Besançon et terminant ainsi: «Il y a cinquante ans, j'ai commencé une exploration systématique de toute la France pour voir ce que je pourrais trouver comme tableaux italiens en général, et en particulier comme tableaux Campana. J'ai eu toutes les joies d'un pionnier et d'un explorateur. Je n'ai pas besoin d'autre reconnaissance et n'en demande pas». Ce qui dit assez, hélas, qu'il avait été touché. Luisa

⁷ *DE GIOTTO A BELLINI* 1956. Une deuxième édition revue et corrigée par M. Laclotte fut éditée la même année.

⁸ André Chastel (1912-1990).

⁹ Giovanni Previtali (1934-1988). Voir son livre désormais classique PREVITALI 1964.

¹⁰ CHASTEL 1980, p. 65-73.

¹¹ Roberto Longhi (1890-1970).

¹² Germain Bazin (1901-1990).

¹³ George Isarlo (1897-1978).

Vertova¹⁴, la dernière assistante de Berenson, était l'héritière de ses idées. Elle allait mettre au point tous les livres de Berenson après sa mort, ainsi que ses «listes». C'est à elle que le «Burlington Magazine» avait demandé le compte rendu de l'exposition¹⁵. Du fait de cette polémique, j'étais terrorisé quand je l'ai vue arriver à l'Orangerie. Et, au contraire, sa critique fut attentive, précise dans la discussion des attributions et favorable dans l'ensemble. Elle recommandait même aux autorités des musées de donner «time an money» à Michel Laclotte «pour qu'il puisse continuer les études qu'il a si bien commencées». Je ne sais comment il faut prendre cette recommandation... En tout cas, les berensoniens ne considéraient pas que j'avais fauté à l'égard du maître. Je comprends aujourd'hui ce que je n'avais pas ressenti à l'époque: je n'avais pas du tout le sentiment d'avoir réalisé cette exposition à la gloire exclusive de Longhi.

Qui était George Isarlo?

George Isarlo était un *free lance*, comme on dit aujourd'hui. D'origine russe, il avait dû arriver à Paris au début des années Vingt. Peut-être a-t-il lu dès cette époque les livres de Berenson, dont les premières traductions paraissaient alors en France? Isarlo avait une sorte de génie bizarre, celui de la documentation, une passion pour les photos d'œuvres d'art, et sans grands moyens il avait accumulé dans une chambre d'hôtel, rue de Seine, d'énormes archives faites de photos noir et blanc, de coupures de journaux d'un intérêt réel pour la recherche. Un Douanier Rousseau de la documentation, d'une certaine façon, doué par ailleurs d'un réel talent de polémiste. Il avait créé une rubrique d'art dans le journal «Combat», très lu à l'époque.

La correspondance entre Berenson et Longhi dans la belle édition de Cesare Garboli et Cristina Montagnani¹⁶, permet de mesurer les relations complexes entre l'historien de l'art américain et son jeune émule italien: deux parmi les plus grands connaisseurs qui ont traversé le vingtième siècle et «les seuls qui aient laissé derrière eux une légende et un style». Comment avez-vous perçu cet antagonisme?

En fait, les années Cinquante, les dernières de Berenson, avaient vu s'affirmer le rayonnement du nouveau «patron» de la peinture italienne, Longhi, comme plus tard un nouveau *padrone* de la peinture italienne succédera à Longhi en la personne de Zeri¹⁷. Berenson demeurait une figure majeure, mais il était déjà entré dans l'histoire, sa légende de vieux sage humaniste embaumée dans la douceur toscane. Longhi, grâce à «Paragone», à son enseignement, à ses articles dans la presse, à quelques polémiques piquantes, devenait une figure publique, éclatante de verve et d'invention. Ses œuvres, depuis le *Piero della Francesca*, l'avaient imposé. Et surtout, pour s'en tenir au Trecento et au Quattrocento, il proposait une vision beaucoup plus variée de la production picturale, réintroduisant des artistes et des écoles un peu négligés par Berenson mais aussi par les autres spécialistes. Ce qui conduisait à des nouvelles hiérarchies: Florence, Sienne, Venise, n'étaient plus les seules capitales de la création. L'exposition de l'Orangerie, sans en avoir l'air, pouvait suggérer, même sur le plan international, que le flambeau était bien passé de Berenson à Longhi. Brouillés pendant quarante ans, les deux hommes s'étaient pourtant réconciliés officiellement, Berenson n'ayant

¹⁴ Voir les témoignages de Luisa Vertova sur Bernard Berenson dans le site d'histoire orale de la Villa I Tatti : http://oralhistory.itatti.harvard.edu/luisa_vertova

¹⁵ VERTOVA 1956.

¹⁶ BERENSON-LONGHI 1993.

¹⁷ Federico Zeri (1921-1998).

plus que quelques années à vivre. Tout cela n'était pas purement académique. Je l'ai mesuré bien plus tard. Après avoir été le conseiller de Joseph Duveen¹⁸, le plus grand marchand de son temps, Berenson était celui de Georges Wildenstein¹⁹. Que le dogme de son infaillibilité fût contesté ne pouvait être anodin. D'autant plus que Longhi, de son côté, avait conseillé l'un des grands rivaux de Wildenstein, Alessandro-Contini Bonacossi, qui fut le principal fournisseur de Samuel Kress, avec des centaines de tableaux italiens, aujourd'hui à Washington et dans des dizaines d'autres musées américains. Pour en revenir à l'histoire de l'art stricto sensu, Longhi a bouleversé les hiérarchies admises au début du siècle. Il a révélé dans la peinture italienne une veine plus libre, plus réaliste, que l'inspiration classicisante qui a servi de modèle à l'Europe. De là son intérêt pour des écoles négligées par Berenson, Bologne, Ombrie, plus populaires et plus naturalistes que celles de Florence et de Sienne. De là, également, son intérêt précoce pour Caravage.

Mais Berenson a écrit un Caravage, lui aussi.

Je suis en train de relire ce livre²⁰ pour un documentaire filmé en préparation (Fig. 6). Berenson l'a écrit à 85 ans: il se confrontait à ce qui était, depuis les années Vingt, le sujet de prédilection de son jeune antagoniste. Il l'a publié en Italie en 1951, la même année – ce n'est pas un hasard – de l'exposition milanaise *Caravaggio e i caravaggeschi* qui marqua le triomphe de l'interprétation réaliste défendue par Longhi²¹. Les intuitions ne manquent pas, et elles sont portées par une écriture pleine de charme (très bien rendue dans la traduction française), mais le jugement de Berenson reste ambivalent et très critique au fond: il n'apprécie pas le réalisme du Caravage. Sur le *Saint Mathieu et l'ange* de Berlin il écrit (je cite de mémoire): le Saint est trop plébéien, sans grâce, avec ses grosses jambes paysannes. Il reprend le schéma de lecture de Longhi qui expliquait par cet excès de réalisme le rejet de la commande, et cependant il réajuste le tir: ce sont les effets de transparence «à la Titien» de la robe de l'ange qui firent sans doute scandale, plutôt que les pieds crasseux au premier plan, comme le voulait Longhi. Poursuivons. *L'Eros endormi* du Palais Pitti? «Banal, dénué de vision». Le *Baptiste* de la villa Borghese: «curieusement, Caravage ne percevait pas l'importance des mains, il ne savait pas les rendre expressives, ni même les restituer avec précision». Sur la *Conversion de Paul*: «Une charade [...] rien de plus incongru que l'importance accordée au cheval, la bête l'emporte sur le saint [...] peinture picaresque plutôt que sacrée, aucune trace de miracle» etc. Voilà le connaisseur, l'homme qui aime caresser les fonds d'or, toucher la riche matière des œuvres, et qui finit par admettre: «Aux peintures originales du Caravage, il me faut le confesser, je préfère leurs reproductions photographiques».

Quels autres connaisseurs d'art italiens ont compté pour vous?

Je citerai d'abord Pietro Toesca²² – qui introduisit Zeri auprès de Berenson – et Adolfo Venturi²³. Bien que leur approche de l'histoire de l'art ait été plus générale et plus synthétique, ils ont d'abord cherché à vérifier les attributions des œuvres étudiées: ils ont fondé leur

¹⁸ Joseph Duveen (1869-1939).

¹⁹ Georges Wildenstein (1892-1963).

²⁰ Le livre fut publié pour la première fois en Italie: BERENSON 1951. La traduction française suivit l'édition anglaise (1953): BERENSON 1959.

²¹ *MOSTRA DEL CARAVAGGIO E DEI CARAVAGGESCHI* 1951.

²² Pietro Toesca (1877-1962).

²³ Adolfo Venturi (1856-1941).

méthode sur l'étude du style de chaque artiste, pour définir sa manière singulière de concevoir les sujets et de les peindre, ses caractères distinctifs, et regrouper les artistes de même famille en atelier et en écoles, donc s'attacher aux notions d'invention, d'influence, de rupture ou de tradition dans un cadre historique et géographique donné ou recréé. Peu d'historiens de l'art français, dans le domaine de la peinture ancienne, appartenaient à cette famille. Lionello Venturi²⁴, le fils d'Adolfo Venturi, s'intéressait davantage à l'art moderne. Grand critique et historien de l'art, il avait quitté l'Italie fasciste au début des années Trente et s'était installé à Paris, où il écrivit plusieurs essais sur la peinture du XIX^e siècle. On lui doit aussi l'établissement des catalogues de Cézanne et de Pissarro. À ce propos, je me suis toujours demandé comment Bernard Berenson, juif et américain, avait pu rester en Italie durant la guerre: il devait sans doute bénéficier de protections. La Villa I Tatti et sa collection furent aussi préservées²⁵.

Dans vos «Souvenirs d'un conservateur»²⁶, vous citez également Richard Offner²⁷

Le plus grand spécialiste américain des primitifs toscans depuis Berenson. Il passait une partie de son temps à Florence, le reste à New York, où il enseignait. Avant-guerre, il s'était lancé dans une énorme entreprise: un corpus qui visait à publier la totalité des peintures florentines, avec pour chacune un luxe intimidant d'analyses, de bibliographie, de reproductions etc²⁸. Des mécènes américains l'avaient soutenu dans cette folle aventure, les Strauss – qui ont donné leur collection, en partie inspirée par lui, au musée de Houston. Offner a toujours été très respecté pour la rigueur et la qualité de ses analyses; il avait un œil extraordinaire. Mais, selon lui, l'œuvre d'un artiste devait être pure de toute scorie, autrement dit tout ce qui n'était pas attribuable avec certitude et intégralement à la main de l'artiste devait relever de l'atelier ou d'un suiveur. Méthode intellectuellement impeccable, mais trop radicale : bon nombre des tableaux de cette époque étant des œuvres de collaboration, comment nier la responsabilité créatrice du maître principal?

Un autre américain avait choisi l'Italie comme patrie d'adoption, un grand spécialiste des peintres primitifs italiens, en particulier des Siennois: Frederick Mason Perkins²⁹. Il était fils d'un médecin du Consulat américain à Shangai et natif du Massachusetts. Perkins découvrit d'abord l'Italie en touriste et puis, comme tant d'autres étrangers, il tomba amoureux de ses cités, des monuments, de l'art antique. C'était le marchand-amateur par excellence, un type humain caractéristique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle: l'anglo-saxon classique qui étudie les tableaux, apprend à les aimer, les comprend, les collectionne et vit finalement de leur commerce, avec honneur et profit. De la même espèce que Berenson, sur le mode mineur. Perkins écrivait surtout des articles brefs, mais son œil de connaisseur était quasiment infaillible. J'ai souvent eu recours à ses écrits et à ses attributions. Sa collection se limitait aux premiers siècles de la peinture italienne. Les œuvres se trouvaient en partie dans sa maison d'Assise, en partie dans une autre maison, à Lastra, qui fut saccagée et pillée pendant la guerre.

²⁴ Lionello Venturi (1885-1961).

²⁵ Berenson revient sur cette période de sa vie dans son livre autobiographique: BERENSON 1952. Voir aussi le site d'histoire orale de la Villa I Tatti, en particulier la partie consacrée à la vie à la Villa I Tatti dans les années Trente et Quarante avec le témoignage de Fiorella Giffredi Superbi: http://oralhistory.itatti.harvard.edu/life_30s40s

²⁶ LACLOTTE 2003.

²⁷ Richard Offner (1889-1965).

²⁸ Le projet du *Corpus of Florentine Painting*, développé par Richard Offner de 1930 à 1965 et poursuivi par Miklós Boskovits de 1984 à 2011, continue aujourd'hui sous l'égide de l'association du même nom, présidée par Mina Gregori et dirigée par Sonia Chiodo (Université de Florence).

²⁹ Frederick Mason Perkins (1874-1955).

Sa collection, comme celle de Berenson, n'a pas quitté l'Italie. Mais il ne l'a pas léguée à une université américaine, ni à l'État italien: elle est conservée au Sacro Convento di San Francesco ad Assisi³⁰. Je n'oublie pas Enrico Castelnuovo³¹, un homme de ma génération et qui vient de disparaître. Ce fut un ami proche. Giovanni Previtali³² était un peu plus jeune, je l'ai rencontré à Paris où il séjournait. Il a étudié, lui aussi, la fortune critique des primitifs.

Francis Haskell dans son livre sur l'essor des expositions, mentionne un compte rendu de Berenson sur l'exposition d'art vénitien de la New Gallery de Londres en 1894-1895³³. Le jeune historien de l'art contestait la majeure partie des attributions et en proposait d'autres. Trois décennies plus tard, en 1934, Officina ferrarese de Longhi, qui est désormais un classique de l'histoire de l'art, se présentera comme un commentaire détaillé de la grande exposition de peinture ferraraise de la Renaissance organisée l'année précédente à Ferrare. Dans les mêmes années, l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais (1935) confirmait la réputation de Berenson en France et soulevait divers débats sur ses attributions³⁴. Les expositions s'affirmaient alors, aux côtés des musées, comme des lieux de recherche. Quel fut le rôle de Berenson dans ce contexte?

En effet, Berenson fut le témoin de ce phénomène naissant des expositions, qui cependant ne se confirma qu'à partir des années trente et par la suite, après la seconde guerre mondiale, quand la sauvegarde du patrimoine devint une préoccupation majeure, à quoi venaient s'ajouter de nouveaux enjeux nationalistes. Mais Berenson n'était pas un homme de musées, même s'il connaissait bien les musées français et était régulièrement consulté. Depuis les recherches d'Éléonore Assante, on sait combien son ami et correspondant Louis Gillet³⁵ profita de ses conseils, pour l'attribution des œuvres de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André à Chaalis³⁶. Il est très probable, cependant, que Berenson n'a pas pu voir tous les tableaux de la collection. Par ailleurs, il ne reconnût pas les deux panneaux de Giotto, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Laurent*, que Longhi identifia par la suite et qui ont été restaurés tout récemment, à l'occasion de l'exposition *Giotto et compagni* organisée par Dominique Thiébaut au Louvre³⁷. Au musée Fesch, Jean Leblanc, jeune conservateur, avait procédé à l'inventaire d'un fonds d'un millier de tableaux italiens provenant de la collection du cardinal. Lui aussi avait eu l'intelligence de consulter Berenson et il obtint des indications précieuses sur les primitifs. Ajoutons que l'autorité de Berenson fut décisive pour l'acquisition des trois panneaux du Polyptyque de Borgo San Sepolcro avec *La Vierge et l'Enfant entourés des Anges*, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Antoine de Padoue* provenant de la collection Teyssonneau de Bordeaux et aujourd'hui au Louvre³⁸. Dominique Thiébaut a étudié ce projet d'achat difficile et coûteux pour lequel Germain Bazin³⁹, alors conservateur en chef du département des Peintures, sollicita l'appui de Berenson sur l'injonction du directeur des musées de France Georges Salles⁴⁰. Ce grand patron des musées français était un homme extraordinairement

³⁰ ZERI 1988.

³¹ Enrico Castelnuovo (1929-2014). Une journée d'hommage à Enrico Castelnuovo a été organisée par Michel Laclotte, Chantal Georgel et Damien Bril (Paris, INHA, 9 janvier 2015).

³² Voir note 10.

³³ HASKELL 2002, p. 199-202.

³⁴ Voir l'article d'Antonella Trotta dans ce volume.

³⁵ Louis Gillet (1876-1943).

³⁶ Voir l'article d'Éléonore Assante dans ce volume.

³⁷ GIOTTO E COMPAGNI 2013, p. 132-151.

³⁸ Entre 1437 et 1444. H. : 2,07 m. ; L. : 1,18 m. Acquis en 1956. R.F. 1956-11 a et b. Sur ce sujet, voir THIEBAUT 2013.

³⁹ Voir note 13.

⁴⁰ Voir note 3.

séduisant, doué d'une nonchalance aristocratique dont il savait jouer: spécialiste de l'Extrême-Orient, lui-même collectionneur et grand amateur d'art, il dut apprécier en Berenson l'esthète vénérable, le grand seigneur de la Villa I Tatti.

Les enseignements de Berenson ont été importants et ont eu une influence durable. Parmi mes souvenirs de directeur du Louvre, je me rappelle d'avoir posé pour une photographie devant la *Vierge et l'Enfant* d'Ugolino di Nerio⁴¹, digne représentant de l'école siennoise du XIV^e siècle que Berenson avait contribué à faire connaître: c'était une récente acquisition du musée dont j'étais particulièrement fier (Fig. 6)⁴².

Berenson fut aussi le témoin des mutations des pratiques de histoire de l'art, liées notamment à l'usage de la photographie.

Il fut l'un des premiers à l'utiliser. Et puis, dans les années Trente, les nouvelles méthodes d'analyse scientifique des œuvres ont pris leur essor. À cette époque, le Louvre a créé un Laboratoire scientifique chargé de l'analyse des œuvres et qui pouvait contrôler les conditions techniques de restauration. Cet organisme allait se développer avec l'ampleur et l'efficacité que l'on sait lorsque Magdeleine Hours⁴³ en fut chargée après la guerre. J'ai assisté dans les années Cinquante à une mutation assez sensible des pratiques. Magdeleine Hours, qui fut d'ailleurs en relation avec Bernard Berenson, produira par la suite plusieurs émissions télévisées pour divulguer les résultats de ces méthodes scientifiques appliqués à l'histoire de l'art. Federico Zeri eut largement recours, lui aussi, aux médias de masse. Ce n'est plus le monde de Bernard Berenson, celui d'une sociabilité encore liée aux pratiques du XIX^e siècle : des hôtes choisis, l'art de la conversation avec, à l'arrière-plan, une nature humanisée par des siècles de civilisation; une vie de voyage vouée à toutes les formes de curiosité intellectuelle et aux raffinements de l'esprit. Encore une fois, je n'ai pas connu l'homme personnellement et ne peut que me figurer sa vie, je n'ai pas fréquenté cette société, seulement ses livres, mais ils suffisent à conserver la mémoire du grand connaisseur qu'il a été.

⁴¹ Vers 1315-1320. H. : 0,69 m. ; L. : 0,47 m. Acquis en 1986. R.F. 1986-56.

⁴² LACLOTTE 1987.

⁴³ Magdeleine Hours (1913-2005).



Fig. 1: David Seymour (Chim), *Bernhard Berenson, at ninety, visiting the Borghese Gallery, Rome, 1955.*
© David Seymour Estate/Magnum Photos

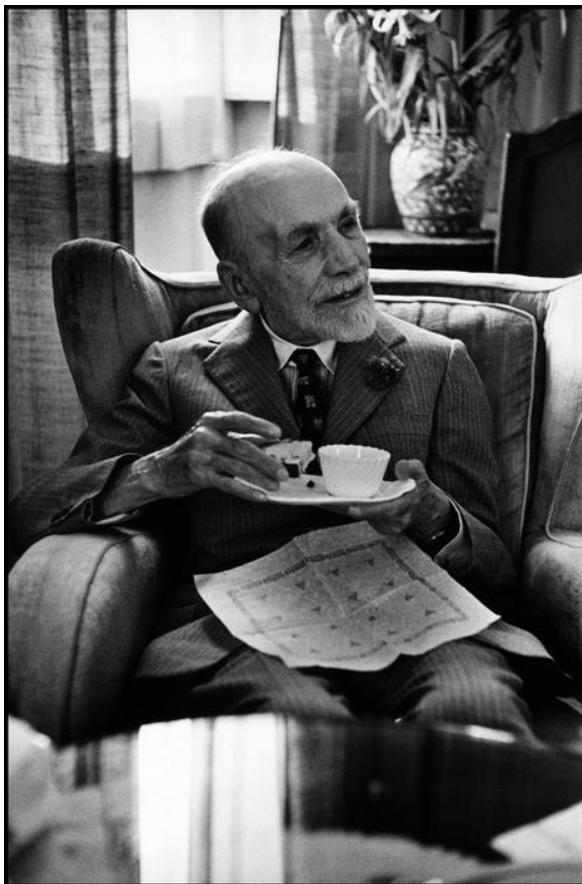


Fig. 2: David Seymour (Chim), *Bernhard Berenson, in his Villa I Tatti, near Florence, 1955* © David Seymour Estate/Magnum Photos

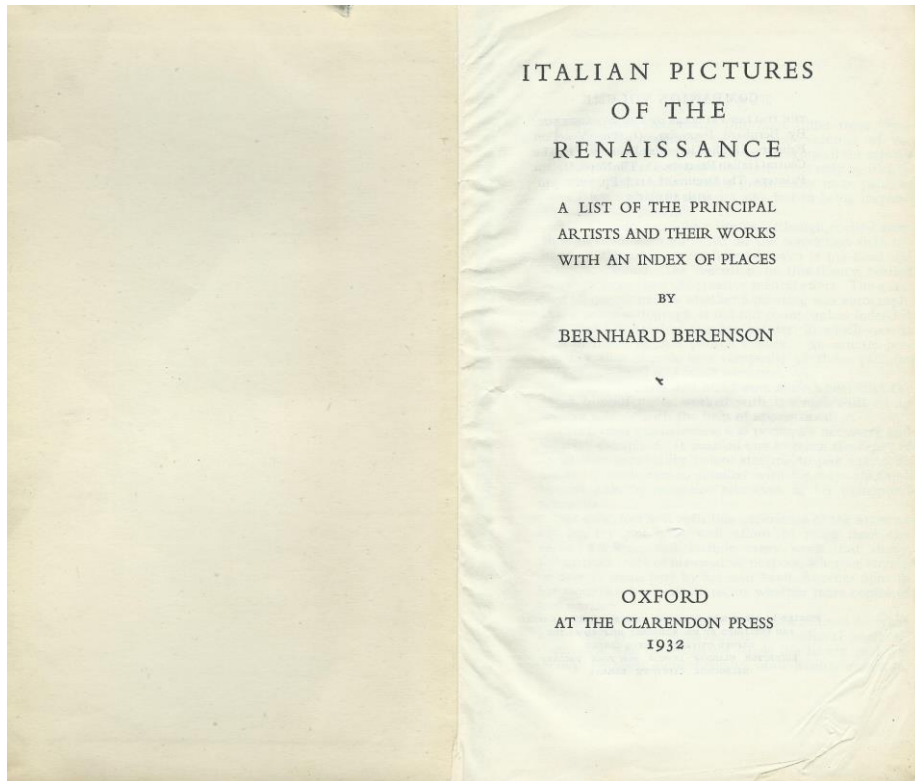


Fig. 3: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932. (Exemplaire de Michel Laclotte). Frontispice



Fig. 4: *De Giotto à Bellini: Les Primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue d'exposition, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956, Paris 1956. (Exemplaire de Michel Laclotte). Couverture: détail du tableau de Fra Angelico (et son atelier), *La conversion de saint Augustin*, Cherbourg, Musée Thomas Henry



Fig. 5: Michel Laclotte dans les années Cinquante à Londres

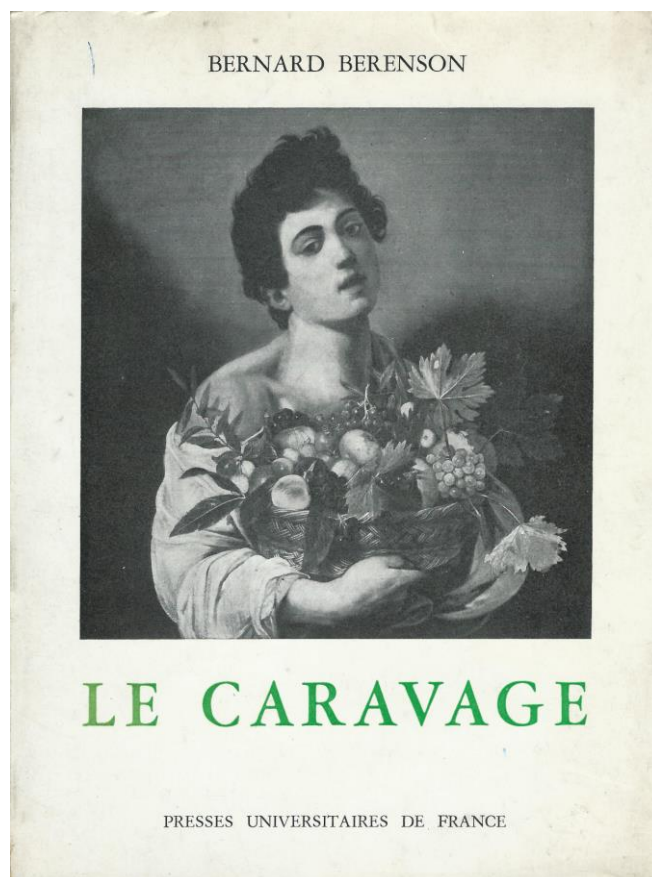


Fig. 6: Bernard Berenson, *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*, Paris 1959. (Exemplaire de Michel Laclotte). Couverture: *Le Caravage, Garçon à la corbeille de fruits*, Rome, Galleria Borghese



Fig. 7: Michel Laclotte en 1987 au Louvre, assis au pied de l'escalier Daru, avec la *Victoire de Samothrace* sur le fond, et regardant la *Vierge et l'Enfant* d'Ugolino di Nerio

BIBLIOGRAFIA

BERENSON 1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.

BERENSON 1951

B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, version du manuscrit de L. Vertova, Florence 1951.

BERENSON 1959

B. BERENSON, *Le Caravage, sa gloire et son incongruité*, traduction par J. Charles Du Bos, Paris 1959.

BERENSON 1952

B. BERENSON, *Rumor and Reflection, 1941-1944*, Londres 1952.

BERENSON-LONGHI 1993

B. BERENSON-R. LONGHI, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, édité par C. Garboli, C. Montagnani, Milan 1993.

CHASTEL 1980

A. CHASTEL, *Les quatre-vingt-dix ans de B.B.*, in *L'image dans le miroir*, Paris 1980, p. 65-73.

DE GIOTTO A BELLINI 1956

De Giotto à Bellini: Les Primitifs italiens dans les musées de France, Catalogue d'exposition, rédigé par M. Laclotte; «Le Goût des Préraphaélites en France» par A. Chastel; Introduction par M. Florisoone; Lettre-préface de J. Vergnet-Ruiz, Paris 1956.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

GIOTTO E COMPAGNI, Catalogue d'exposition, sous la direction de D. Thiébaud, Paris 2013.

HASKELL 2002

F. HASKELL, *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, «Bibliothèque des Histoire», Paris 2002, p. 199-202.

LACLOTTE 1955

M. LACLOTTE, *Catalogue des tableaux florentins et siennois des XIV^e et XV^e siècles des musées de province français*, Thèse de la section supérieure de l'École du Louvre, 1955.

LACLOTTE 1987

M. LACLOTTE, *Une Madone d'Ugolino da Siena*, in *Art, objets d'art, collections: études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections: hommage à Hubert Landais*, Paris 1987, p. 53-56.

LACLOTTE 2003

M. LACLOTTE, *Histoires des musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris 2003.

MOSTRA DEL CARAVAGGIO E DEI CARAVAGGESCHI 1951

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, Catalogue d'exposition, introduction par R. Longhi, Milan 1951.

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai Neoclassici*, Turin 1964.

THIEBAUT 2013

D. THIEBAUT, *Berenson, Sassetta... et la France*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, sous la direction de M. Israëls et L.A. Waldman, I-II, Firenze 2013, I, p. 702-713.

VERTOVA 1956

L. VERTOVA, *Early Italian Paintings at the Orangerie*, «The Burlington Magazine», 98 (642), 1956, p. 309-314.

ZERI 1988

F. ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins, Sacro convento di S. Francesco (Assisi)*, Turin 1988.

ABSTRACT

Deux générations séparent Bernard Berenson (1865-1959) et Michel Laclotte (né en 1929), autant dire deux époques de la culture et de la sensibilité, deux types d'approches de l'histoire de l'art et de ses pratiques. Berenson fut un homme de la Belle Époque, un dandy, un esthète "disciple" de Walter Pater et qui connut Oscar Wilde. Quant à Michel Laclotte, c'est dans le contexte de la Libération et de l'après-guerre que son intérêt profond pour le patrimoine national s'est formé et développé. L'un fut un humaniste en sa demeure – la célèbre Villa I Tatti – l'autre est un homme de terrain, un bâtisseur de musées. Dans l'intervalle, les pratiques de l'histoire de l'art ont changé, les expositions et les musées se sont affirmés comme des lieux de recherche. En acceptant de revenir sur son propre parcours et d'évoquer pour nous le souvenir de Berenson, Michel Laclotte nous aide à prendre la mesure de ces transformations.

Two generations separate Michel Laclotte (born in 1929) from Bernard Berenson (1865-1959), which means that two different cultural ages and two different approaches to art history and to its protocols are at play. Berenson was an exponent of the Belle Epoque, a dandy, an aesthete and a 'disciple' of Walter Pater, one who had known Oscar Wilde. On the contrary, Michel Laclotte developed his profound interest for the national art heritage during the WW2 and in the first post-War period. At his famous residence – the Villa I Tatti – Berenson acted as a humanist, while Laclotte was a man with a practical experience, a builder of museums. In the meanwhile the protocols of art history have changed and museums and exhibitions have become centers of research. Having accepted to illustrate his career and to offer his reminiscence of Berenson, Michel Laclotte helps us to better understand the transformations that have taken place in the art world.

MANIFESTING DIONYSUS AT THE LOUVRE: BERENSON IN PARIS, CA. 1892

In 1892 Bernard Berenson and Mary Smith Costelloe arranged a visit to Paris with the poet-dramatists, Edith Cooper and Katharine Bradley. The episode reveals a remarkable facet of the Berenson story: the young aesthete's identification with Dionysus¹. For Berenson, the Greek god represented a philosophy of pleasure that underpinned Berenson's religion of art, which he called «IT». «IT» was based on his own psychophysiological experiences of visual phenomena and his ability to inculcate these pleasurable experiences in others through his charismatic form of art interpretation. Edith Cooper (1862-1913) and Katharine Bradley (1846-1914) were chief among Berenson's early followers. They were enthralled by the young bohemian and were awakened to visual art by the experiences he led them through. The relationship between Berenson and the two poets began in Paris in 1890 and culminated in the 1892 visit there. The poets were to be offered «guidance to an understanding of recent art and Morellian help in the Louvre»² and the foursome would reside together in the borrowed apartment of Mary's brother, Logan Pearsall Smith (1865-1946).

For Anglo-Saxons generally, Paris was an imaginative space that offered freedom from the perceived narrowness, pragmatism, and duty associated with home. But more than simply providing culture and freedom, Paris, and in particular Paris Bohemia, offered the necessary atmosphere for creative personal reinvention. In contrast with London, the French capital gave Berenson a venue to develop the identity and practices that would delineate his remarkable career. For Cooper and Bradley, the 1892 trip was a sacred pilgrimage which they hoped would yield not only a greater understanding of visual art, but a greater sense of sacred purpose in their lives. This article will re-examine Berenson's identification with Dionysus and his relationship with Cooper and Bradley, relying principally on material from the poets' twenty-nine volume shared literary journal, «Works and Days»³. The poets and Berenson developed a curious, creative relationship out of which emerged the peculiar but vivid figure of Berenson's Dionysian persona. I will suggest that Berenson's identification with Dionysus was the result of a philosophical commitment: by the early 1890s he was reading Nietzsche closely. For Nietzsche, Dionysus represented the new god who ascended with modernity and embodied a gospel of intellectual freedom. This concept of Dionysus allowed Berenson to simultaneously delineate a philosophy of pleasure distinct from the aestheticism of Walter Pater (and Oscar Wilde) and to navigate his own understanding of modernity at a critical time of intellectual and professional formation.

Research for this article was made possible by a generous grant from the American Philosophical Society, which permitted travel to the UK to consult the Michael Field archival materials in the British Library and the Bodleian Library, Oxford University. I would like to thank Piers Baker-Bates, Bruce Boucher, Ilaria Della Monica, Eugene Dwyer, Janice Hewlett Koelb, Ada Palmer, and Martha Vicinus for their suggestions, insights, and corrections that helped immeasurably to refine my argument.. Thanks are due as well to Stella Ryan-Lozon for editing assistance.

¹ Martha Vicinus has written compellingly about this topic, but primarily from the point of view of Michael Field's gender and sexual identity: VICINUS 2009.

² BL ADD MS 46780, 114.

³ «Works and Days» (BL ADD MS 46776-46804) spans 1868-1914 and contains personal reflections, drafts of poems, travel itineraries, occasional daybook-style entries, lists of books read, and transcriptions of important correspondence. It was deposited at the British Library in 1942. The balance of Michael Field's literary remains are in the Bodleian Library, Oxford.

Michael Field and Berenson

Cooper and Bradley were known pseudonymously as Michael Field and were romantic and creative partners (as well as relatives), who used their independent income to pursue their art of poetry and neo-Greek drama⁴. Their early works were well received, but when Michael Field was unmasked as two female co-authors in 1884 their critical reception suffered. In London, they travelled in the same aesthetic circles as Berenson, and shared with him a fervent commitment to the 'Greek' ideals of Victorian Hellenism⁵ and a deep appreciation of Walter Pater and his tentative, if vivid philosophy of refined, aesthetic Epicureanism⁶. Inherent in Paterian aestheticism was an understanding of pleasure as «spiritually and philosophically enhancing»⁷ and a commitment to intellectual freedom in the face of the perceived moralism and limited cultural inclinations of the mid-Victorians⁸.

Though Cooper and Bradley were both older than Berenson, and he at times played the role of protégé, they believed him to be an intellectual trailblazer. They came to refer to him as «The Doctrine» in honor of the new understanding they felt he was ushering into the world. Berenson and Cooper had a visceral attraction to each other that frequently threatened to overwhelm the limited confines of their social interactions. They also had a great spiritual sympathy: later in life he referred to her touchingly as his «sister soul»⁹ and once openly lamented she had not «given up [her] life and followed him»¹⁰. In his biography of Berenson, Samuels's treatment of Berenson's professional development rightly follows the history of the art critic's collaboration with Costelloe¹¹. However, in the early 1890s, Cooper was Costelloe's apparent rival as Berenson's chief intellectual collaborator. Cooper was temperamentally more attuned to Berenson's art-religion and the visceral art experiences that animated it. Once, Cooper proudly recalled how Berenson referred to her as his St. John while referring to Costelloe as his St. Luke¹²: a comparison favorable to Cooper as the prophetic Revelator compared to Costelloe, the more prosaic record-keeper. Cooper's devotion to Berenson is evident in her recitation of Berenson's spiritual journey, by which he revealed his true identity as a prophet of Hellenism.

Once he was a Methodist, – he was born a Jew – he has defended Mahomet, he has practiced Buddhism – last spring he entered a monastery as if he were in retreat, and endured the full Lenten rigours: but he is ever Greek and Olympian is real to him as Christ to others¹³.

After the 1892 trip to Paris, Cooper nearly broke with Bradley, but in the end decided to remain in part to preserve the art they created together¹⁴. By the mid-1890s, the poets' relations with Berenson had become strained, due in part to Costelloe's antagonism towards Michael Field. After 1895, they continued to correspond but would only see each other again after Costelloe and Berenson had married in 1901.

⁴ For a recent review of bibliography on Michael Field, see BRISTOW 2010.

⁵ OLVERSON 2009.

⁶ For Berenson and Pater, see BAROLSKY 1984 and COLBY 2014. For Michael Field and Pater see PAREJO VADILLO 2000.

⁷ OLVERSON 2009, p. 773.

⁸ DOWLING 1994.

⁹ Berenson to Edith Cooper, 19 December, 1909, The Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (from now on B.B.M.B.).

¹⁰ BL ADD MS 46782, 93.

¹¹ SAMUELS 1979.

¹² BL ADD MS 46782, 93.

¹³ BL ADD MS 46779, 47.

¹⁴ BL ADD MS 46780, 134.

As Martha Vicinus has shown, Cooper and Bradley believed that Berenson was a manifestation of Dionysus in a more than merely figurative sense¹⁵. Genteel neo-pagans, the poets held a fervent, creative devotion to the Dionysian ideology of *eros* and enthusiasm. In their neo-Greek dramas, they explored the effects of the passions the god inspired and the tragic consequences of their evasion. References to Berenson as Dionysus are liberally scattered throughout Cooper and Bradley's diary and correspondence in the early and mid-1890s. The pair saw themselves as Bacchantes. Vicinus explains this tendency:

Drawing from classical mythology, [Cooper and Bradley] defined themselves as Maenads or Bacchantes, the female followers of Dionysus. The worship of Dionysus was an artistically freeing fantasy, enabling the poets to celebrate women's bodies without sentimentality. They created a shrine to Bacchus in their garden, and no higher praise could be given to a friend or animal than to call him Bacchic¹⁶.

In Berenson, Cooper and Bradley believed they had found an idol worthy of their devotion. The fantastical idea of Berenson as Dionysus was rooted in the trio's shared aesthetic culture. The forces of *eros* and enthusiasm that defined the Dionysian cult were also the forces that animated aestheticism in general, even if strained through the fine mesh of Paterian Epicureanism. Along with other Paterians such as Oscar Wilde and Arthur Symonds, Michael Field and Berenson were members of the same fin-de-siècle circles where performance lent literary gatherings the quality of spectacle. Cooper once compared Berenson's style of discourse to that of a tragic actor: «his eyes, as he spoke, had something in them, like an actor's realization of a sublime "part"»¹⁷. Berenson's discursive performances were animated by his inner psychophysiological apparatus. His visceral enthusiasm was telegraphed outward as powerful charisma that, to Michael Field, suggested the alluring comparison with Dionysus. Paris, more so than London, appears to have been a propitious venue for their idol, as if his powers were stronger there.

Paris

Paris had been the first stop on Berenson's 1887 post-graduate tour of Europe. He settled in the *Quartier Latin* where the American expatriate colony gathered¹⁸. The presence of Harvard colleagues and Bostonian connections in the French capital allowed Berenson to begin establishing the social networks that would eventually help him launch his career as an art expert¹⁹. But until 1890, Berenson still aspired to be a writer and, like Henry James, to publish literary criticism and fiction in order to support himself abroad. A linguist by training, Berenson quickly improved his French and began devouring French literature by 19th century authors: Flaubert, Zola, Baudelaire, Huysmans, Mallarmé and Verlaine²⁰. These authors were also markers of cultural affiliation for the young bohemian. In 1888, he contemplated a translation of Baudelaire's *Poèmes en Prose* for an American publisher, which he knew would be provocative and possibly scandalous²¹. In an 1890 letter to Costelloe, Berenson used a reference to Baudelaire's *Litanies à Satan* as a statement of identity: he confessed that he had once considered himself one of the *exilés* who honored the *Prince des Exilés*, Baudelaire's figure

¹⁵ VICINUS 2009.

¹⁶ VICINUS 2004, p. 99.

¹⁷ BL ADD MS 46783, 78v.

¹⁸ HIRSHLER 2007.

¹⁹ SAMUELS 1979, pp. 52-66.

²⁰ SAMUELS 1979, pp. 52-59.

²¹ HADLEY 1989, p. 15.

of Satan from *Les Fleurs du Mal*²². For Berenson, Gustave Flaubert represented the height of literary expression and in the *Correspondance*, of cultural perception. He read and re-read Flaubert throughout the early 1890s and continued to cherish his work even after abandoning modern French authors in favour of ancient and early modern literature²³.

By 1890 Berenson had decided against a literary career and dedicated his life to art.²⁴ In that year, he began making annual summer visits to Paris. After establishing connections with leading connoisseurs in Italy and demonstrating his cultural acumen, he received the blessing of Giovanni Morelli (1816-1891). With Morelli's encouragement as well as that of Jean Paul Richter (1847-1937) and Gustavo Frizzoni (1840-1919), Berenson was determined to establish a career as a professional connoisseur and continue the important work of systematically identifying the art of the Italian Old Masters.

It was in 1890, during a visit to the Louvre on his way from Italy to London, that Berenson first met Cooper and Bradley. They were introduced to him by a shared acquaintance, Louise Moulton (1835-1908). Moulton was a well-known New England poet who regularly spent the summer Season in London and from there traveled the Continent. She had known Berenson since at least 1889²⁵. In a later diary entry, Cooper described Moulton as Berenson's «woman helper of yesterday» compared to Costelloe, «his woman helper of today»²⁶. The group met on the 10th of June in one of the Louvre's Early Italian picture galleries²⁷. The poets noted the meeting in their shared diary and described Berenson as «a young Russian qualifying to become an art historian»²⁸. In presenting his credentials, Berenson may have highlighted his Morellian education: as Cooper later recorded, Berenson described how the great man «used to teach Bernhard with the boy's head on his shoulder»²⁹. The «young Russian» had an alluring aspect, with eyes that were «beautiful with the tints of Italy» and «an eagerness to charm»³⁰. Before they met Berenson, Cooper and Bradley had been visiting the Louvre galleries to seek out works with Bacchic significance, noting down relevant iconography and titles such as Correggio's «Faun's Punishment» (*Allegory of Vices*)³¹. Once they met Berenson their notes record his connoisseurial opinions and biographic information he had gleaned from Vasari. They followed the first visit with another the next day: «A Long morning with the Italian Pictures in the Louvre, instructed by Mr. Berenson [sic]»³². In total, they met with Berenson on four occasions in five days, sometimes with Moulton and her travelling companion, Arthur Symons, and sometimes alone. After one final visit on June 15th to see «our beloved sculptures and pictures at the Louvre», the poets departed for Italy armed with a list of paintings Berenson recommended they study, including Botticelli's *Primavera*.

²² Mary Berenson, *Life of Bernard Berenson, 1890-1929* (unpublished), B.B.M.B.

²³ BODLEIAN, MS. ENG. LET. D. 408, 90.

²⁴ SAMUELS 1979, pp. 97-105.

²⁵ The earliest surviving letter from Berenson to Moulton is dated July 6, 1889. LOUISE CHANDLER MOULTON PAPERS, 1852-1908, LIBRARY OF CONGRESS.

²⁶ BL ADD MS 46779, 58.

²⁷ BL ADD MS 46778, 134v.

²⁸ BL ADD MS 46778, 134v.

²⁹ BL ADD MS 46780, 107.

³⁰ BL ADD MS 46780, 112.

³¹ BL ADD MS 46778, 45.

³² BL ADD MS 46778, 134v.

From Faun to Idol

Upon their return to London in August, the poets began to socialize with Berenson in literary London circles and at the Costelloe's house in Grosvenor Street. One day in February, 1891, Berenson and the poets visited the National Gallery. Echoing their Louvre experience, Bradley exclaimed in her diary: «Ah, *there* [that is, in the galleries], how great, how simple, how happy he is! He persuades one to enter into his experiences as an orator persuades one to enter into his convictions»³³. In front of works of art, Berenson displayed an earnestness combined with erudition that the poets clearly found enchanting. But he also allowed his interlocutors to enter into his own powerful experiences of works of art and this distinguished him in the minds of Cooper and Bradley. They felt transformed and elevated by these encounters.

When Berenson encountered the poets in London in 1891 he told them not only that he admired their work, but also that he saw himself as their Faun from *Callirrhoë*. Berenson had first read Michael Field's well-reviewed tragedy, *Callirrhoë* (1884), in 1888 and wrote to his correspondent, Isabella Stewart Gardner, that it was «full of the most exquisite poetry»³⁴. The drama follows the story of the Bacchic priest, Coresus, who falls in love with the chaste Calydonian maiden, Callirrhoë, and attempts to convert her to his religion. When he fails, he calls on Dionysus to send a plague to smite Calydon, which is spared only when the citizens demand the sacrifice of Callirrhoë herself. Berenson added that he knew nothing else in literature to equal the character of the Faun: the woodland playmate of Coresus, who embodied natural wonderment and innocence. After their visit to the National Gallery Berenson announced to Cooper and Bradley his sympathy with the Faun. Bradley writes: «After the gallery – a drive in Hyde Park – talk of art and life all the way. M. Berenson [sic] assures us he is the Faun, the Faun of our *Callirrhoë*. He goes about enjoying himself – his mission is to make other fauns»³⁵. The poets well may have welcomed this revelation as a flattering affirmation of their creative powers, as if they had conjured him from their art.

Berenson's physical appearance confirmed his identification with the Faun. As Cooper writes, Bernard's brow and hair have «something deliciously pagan about them»³⁶; his «glance is close and naïve, without sympathy, like a Faun's»³⁷. When Bradley reflected back on their first meeting in Paris in June of 1890 she surmised, «Last summer "there was no doubt in him, no fear." He was a piece of pure, unflawed paganism»³⁸. Berenson's appearance was an important part of his allure to Cooper, and confirmed for her his natural intellectual gifts. She located Bernard's distinctiveness in the charm of his eyes. He «glowed with eyes that hide their light and then scintillate like an aspiring... flame»³⁹. «His eyes are as if polished with the activity of their vision and full of joy their service has made perfect. His lips open like ripe pomegranates filled with seed»⁴⁰. Berenson's physical appeal to Cooper was allied with his piercing intellect and vivid discourse. He embodied the animated spirit they had come to worship as Bacchic.

Between their first meeting in Paris in 1890 and their 1892 summer sojourn there, Cooper and Bradley began to conceive of Berenson not just as a faun, but also as a manifestation of Dionysus. In a diary entry, Cooper records a fevered dream in which Berenson appears at once as himself and as an avatar of the god.

³³ BL ADD MS 46779, 19v.

³⁴ HADLEY 1978, p. 15.

³⁵ BL ADD MS 46779, 19v.

³⁶ BL ADD MS 46779, 43v.

³⁷ BL ADD MS 46779, 52.

³⁸ BL ADD MS 46779, 19.

³⁹ BL ADD MS 46778, 102v.

⁴⁰ BL ADD MS 46779, 43v.

I had a dream last night.

I thought Bernie invited us to drink tea before some kind of celebration in which he was to take part. He was as irritatingly beautiful as he has ever been. I left the room, often to escape my admiration. [. . .] After a while Sim [Katharine] and I were sitting with many others in an open-air walled enclosure, watching curious worshippers and members come in, their heads bowed and their robes trailed on the grass. A coffin was carried with stately slowness and laid under an altar – down the vista of this temple, unoppressed by roof. I saw a scarlet panoply advance, the edges gilded and tassled. I knew that Dionysus walked underneath and that the part of the young god was taken by Bernie. The assembly rose and sang “O God, our help in ages past, Our hope for years to come.” Sim stepped fearlessly in front of the initiated and said in a voice of stern protest, “Edith, don’t you sing” – nevertheless I heard my voice like a lark’s, high and irrepressible⁴¹.

The narrative of the dream proceeded from social convention to performance, to the revelation that Berenson was indeed the embodiment of the god, being invested with the power to overcome his worshippers. In the diary, the description appears almost as evidence of Berenson’s divine charisma, as if only a dream could reveal such a truth.

Despite knowing the tragic possibilities that worshipping Dionysus could bring, Cooper and Bradley sought out their idol at every opportunity, in part because this benefited their art: by early 1892, the poets had embarked upon a new literary work, *Sight and Song*, to render into written form the art experiences Berenson had inspired in them⁴². The trip to Paris in 1892 was to help advance this work, as they sought to discuss drafts of the book, revise, and publish. A four-hundred-copy edition would be printed by the end of the year. However, the stated purpose of the 1892 Paris trip was to gain the promised «guidance to an understanding of recent art and Morellian help in the Louvre»⁴³. In addition to regular visits to the Italian galleries in the Louvre, they planned to visit the *Salon des Independants* to learn about contemporary art.

While the Paris trip had a clearly defined purpose, it was, for the poets, a sacred pilgrimage to see their idol and, through the medium of art interpretation, to gain new Bacchic knowledge. They made elaborate preparations, including Cooper’s purchase of a new hat, «wreathed in Bacchic fashion with ivy, and bright with scarlet bows»⁴⁴. They read romantic poetry to stir their enthusiasm. Keats’ *Endymion* and *Song of the Indian Maid* offered passages to express their exalted aspiration:

We have been reading Keats.
 “An endless fountain of immortal drink,
 Pouring unto us from the heaven’s brink.”
 With Morelli and chastened hearts we got to join
 “Bacchus, young Bacchus! good or ill betide,
 We dance before him through kingdoms wide:
 Come hither, lady fair and joined be
 To our wild minstrelsy”⁴⁵.

As they left England for the Channel crossing Cooper hymned, «Now with an ache I turn from England toward Dionysus. I lift my voice to sing. Oh young Dionysus!»⁴⁶.

⁴¹ BL ADD MS 46779, 142v-143. The Bacchic invocation is derived from an 18th century hymn popular in Methodist circles, «O God, our help in ages past».

⁴² BL ADD MS 46780, 124.

⁴³ BL ADD MS 46780, 114.

⁴⁴ BL ADD MS 46780, 101.

⁴⁵ BL ADD MS 46780, 101.

⁴⁶ BL ADD MS 46780, 106v.

For their time in Paris together, Costelloe had arranged to take the apartment of her brother. Located at 14, rue de la Grande Chaumière near the rue Notre-Dame-des-Champs, the apartment was in an area of the *Quartier Latin* favored by American artists and expatriates⁴⁷. Costelloe had been travelling with Bernard since 1891 in order to study art, and was pursuing a divorce from her husband. However, the relative anonymity of travel in northern Italian towns was not the same as Paris. The presence of the poets offered a veneer of respectability to these scandalous proceedings. Upon their arrival, Costelloe toured the building with Cooper and Bradley. As Cooper recalled, «Mary shows me the studio under our vine-tree where a painter lives with his mistress – a *gisette*. We seem to live in the air of a French novel; there is a great strangeness in us – an awe that is not sacred»⁴⁸. The shabby circumstances did nothing to lessen their Bacchic enthusiasm however. The presence of the vine growing outside their window glimpsed upon awaking on the morning of the first day was enough to make them cry, «Evoe, Evoe!»⁴⁹.

Berenson and Costelloe had quickly assimilated to their American expatriate neighborhood, which featured casual social calls and bohemian-style entertainments involving spontaneous music and poetry recitals. On the first evening of the visit, Cooper describes how, «A young *Americaine* comes in – a little shapely dusk thing, with fireflies in her pupils. A despair lies over me. I cannot play with life as she can. Bernhard plays too, and I feel heavy»⁵⁰. One night, Cooper and Bradley returned to the apartment to find Costelloe hosting a bohemian salon in sparkling raiment of white and blue silk. Cooper was incensed: «her beauty is radiant... We go into our room, furious, impotent – for my love [Bradley] has only an ugly ancient satin, grey and pink – and I, thinking that in Bohemia one needed no evening attire, had put none in my box»⁵¹. After they returned to the gathering an American woman called Mandie arrived and, in imitation of a gypsy storyteller, tied a handkerchief around her hair, recited a poem by the romantic New England poet, James Russell Lowell, smoked a cigarette, told funny stories, and then shouldered a violin and played for them. They were all enchanted. Costelloe, «blond, blue and white – the *grande donna*; then [slipped] into the prevailing tone of her Bohemian salon by repeating the poems of [Lewis] Carroll and [Charles Stuart] Calverley»⁵².

Their first visit to view art together during their stay was to the *Salon des Independants* where, Cooper writes, they were «conquered by the first piece of modernity [they saw]: Fourié's *Sous les branches* (Fig. 1) – womanhood set free to nature»⁵³. Berenson explicated it in terms they appreciated, saying, «that she is more than Bacchic, she is not drunk with wine, but with that which makes wine, sunlight»⁵⁴. In front of one of Eugène Carrière's paintings, *Maternité* (Fig. 2), Berenson expounded «beautifully» upon the theme of passion: «its ravenous, its divine igniting force»⁵⁵.

Early on in the Paris visit, Berenson displayed his treacherous double nature; sometimes using his powerful charisma to draw Cooper and Bradley in, while other times appearing to cast them off. On one visit to the Louvre, Berenson and Costelloe evaded Cooper and Bradley's attention, and unkindly excluded them from a conversation about a Sieneese painting the two were having with James Burke. (Berenson was then cultivating Burke who would be his first art-buying client.) Shocked by this rebuff, the poets repaired to the other end of the

⁴⁷ HIRSHLER 2007.

⁴⁸ BL ADD MS 46780, 108v.

⁴⁹ BL ADD MS 46780, 108.

⁵⁰ BL ADD MS 46780, 107v-108.

⁵¹ BL ADD MS 46780, 115v.

⁵² BL ADD MS 46780, 116.

⁵³ BL ADD MS 46780, 109. Albert August Fourié (1854-1937), *Nu Sous les Branches*, ca. 1892.

⁵⁴ BL ADD MS 46780, 109.

⁵⁵ BL ADD MS 46780, 110.

gallery. Without Berenson's guidance, the paintings remained unanimated. «We look with constraint at the Botticellis... We stand before the Mantegnas but they are dead canvas to us... We wander into the Long Gallery and every picture is but a manufacture»⁵⁶. Without Berenson, great examples of Renaissance art were not only lifeless, but Ruskinian falsehoods in the sense of mechanically-reproduced copies. On another occasion, Costelloe was appointed to give them «Morellian instruction» while Berenson was elsewhere in Paris. While they acknowledged Costelloe's command of the material, «she does not endow us with the life of the picture»⁵⁷. At the end of their 1892 Paris sojourn, the poets made one final visit to the *Salon des Independants*. From a distance, they observed Berenson occupied with another group of followers:

Bernhard, Boucher, Hapgood are there. We take care not to encounter them, but we see in the distance the fat Frenchman, the shapeless American, both leaning toward the expressive little form between them. How he does draw men and women – this Deliverer – with the shine and depth of the grape in his eyes!⁵⁸

Despite disappointment in their idol, they left Paris confirmed in their belief in Berenson's Dionysian powers, and in the arena in which those powers were best revealed: in a gallery in front of a work of art with a few choice followers.

Berenson and Dionysus

How did Berenson understand his identification with Dionysus? In an 1897 letter about an acquaintance's accidental death that prompted a meditation on mortality, Berenson contrasted his current despair at the loss of life and his earlier illusion: «And I had the presumption once to think of myself as a reincarnation of Bacchus! I am punished»⁵⁹. The manner in which Berenson might have understood himself thus can be gleaned from one of his early pieces of art criticism. In a description of François Rabelais from «Certain Copies after Lost Originals by Giorgione» (the result of one of his first attempts at Morellian connoisseurship in 1890) Rabelais stands in for Giorgione as possessing the qualities the artist exemplified⁶⁰. The French writer is presented, «not as the vulgar know him, but as he reveals himself to his nobler votaries, an artist glowing with the purifying fires of health, kindling into exuberant life whatsoever he touches, the last reincarnation of Dionysus»⁶¹. For Berenson, Dionysus was a life-bringing force who was present ever after in a genealogy of spiritual descendants. In his 1897 letter to Bradley, Berenson acknowledged, however foolishly, that he had once considered himself among this line of descent.

Any discourse of Dionysus in the 1890s occurs in relationship to Friedrich Nietzsche, for whom Dionysus was an emblem of modernity⁶². Though he did not openly cite Nietzsche at this time, Berenson was reading Nietzsche and espousing his philosophy, as well as mirroring the fevered tone of the German's rhetoric. This included precepts and maxims presented as worldview-altering declarations. On the very first morning of the 1892 Paris trip,

⁵⁶ BL ADD MS 46780, 111.

⁵⁷ BL ADD MS 46780, 128v.

⁵⁸ BL ADD MS 46780, 158v.

⁵⁹ BL ADD MS 46786, 99v.

⁶⁰ For the visit to Budapest in autumn of 1890 that inaugurated this line of inquiry, see SAMUELS 1979, p. 125. The article was first published in October of 1897 in the «Gazette des Beaux-Arts» and later in BERENSON [1901] 1903, pp. 70-89.

⁶¹ BERENSON [1901] 1903, p. 85.

⁶² GOODING-WILLIAMS 2001.

the poets joined Costelloe and Berenson for breakfast. Cooper described how «Bernard drinks his coffee, eats his roll and eggs, while he talks as naturally as he breathes – of God, fate, art and man»⁶³. Berenson exhorted Cooper and Bradley to be current with their age and so seek complete intellectual freedom.

[Long] ago the god of the Christians is dead and his rival is in his place. I believe in a God who suffers when we suffer, who rejoices when we are happy. His one command is: Be contemporaneous! The people who are so make tomorrow. To be contemporaneous is to digest today's meat. The great people of all ages are those who have been contemporaneous. There is no beauty like the beauty of freedom; no grace that must not be forgone for freedom⁶⁴.

In addition to the core Nietzschean doctrine of intellectual freedom, Berenson echoed Nietzsche's belief in the «death of god». Cooper later recorded a summary of Berenson's religion that elaborated on this theme: «Bernard despised the Cross, “*because it crucifies us* – it is like a rotting corpse tied to us that rots into our bones”»⁶⁵. Without being able to attribute it to Nietzsche, Cooper discerned the Nietzschean quality of Berenson's vocation as priestly provocateur⁶⁶: «he is born to be listened to and to inspire, to alter the lie of the certainty in other's souls»⁶⁷; he had «in him the stuff of a founder – the passion against prejudice»⁶⁸. Nietzsche's critique of the outmoded Christian expressions he felt diminished life offered Berenson a strong defense of the Hellenistic ideal that was more robust than Pater's evasive Epicureanism. The Janus-faced Dionysus was at once ancient Greek, and in Nietzsche's formulation, profoundly modern, which helped Berenson navigate his understanding of modernity. For Berenson, Nietzsche's Dionysus could be a bridge between the culture of Victorian Hellenism, with its late-romantic retreat from modernity, and the alluring prospects of contemporary life that promised new scientific understanding and intellectual freedom.

Berenson formulated his career as a connoisseur upon the new professionalism and empiricism of the late-19th century and employed the recently available methods of commercial photography. He was enthralled with the new science of psychology and other currents of thought that repealed the assumptions of previous generations. But unlike avant-gardists he was seeking no rupture with the past, but rather a recalibration of past and present. His visceral, psychophysiological responses to works of art and literature guided him into an understanding of what was «life-enhancing» in the face of the «sordid» aspects of modernity. This is shown in a passage in Michael Field's Paris 1892 diary entries where Cooper reports how Berenson chastised her after the poets visited the morgue at Notre-Dame de Paris. For them, the visit was a life-expanding expedition to fuel their art. For Berenson, it represented the sordid reality that Hellenism was meant to eschew.

As Bernhard and I go down the staircase and cross the courts of the Louvre, he reproaches me with my visit to the Morgue. It is not Greek, it is morbid and shocking [he says]. I defend myself – death is one of the facts of life, modernity reaches to all factions and includes them: classic antiquity ignored many [facts], but the new art and literature is great enough to bear all truth. Then I tell him what vital lessons I had learned from the Morgue. “I have never seen anyone dead” [Berenson replied] – his tone is exactly what I imagined the Faun's like, when he talked to Machaon of the dead deer! [...] No, there is not the least memory of death in this

⁶³ BL ADD MS 46780, 108v.

⁶⁴ BL ADD MS 46780, 108v.

⁶⁵ BL ADD MS 46804B, 66 and 66v. This is loose-leaf materials from «Works and Days», with ff. 65-72 derived from BL ADD MS 46781 (1893). This material corresponds to the 1892 Paris trip, but appears to have later been placed in the 1893 journal from which it was removed and bound in ADD MS 46804B.

⁶⁶ For Nietzsche's philosophical vocation, see VAN TONGEREN 2000, pp. 2-19.

⁶⁷ BL ADD MS 46780, 133v.

⁶⁸ BL ADD MS 46780, 133.

beautiful face besides me, quick with sensation, with thought, with fervent independence – racy with the present, simple as an animal's⁶⁹.

Whether as the Faun or Dionysus, Berenson's cultural receptors were attuned to that which he felt was ideal, eternal, and life-enhancing. Renaissance art, and the canon of ancient, medieval, and early-modern Western literature stood out to Berenson as worthy of such descriptors. In an 1897 letter to Bradley, Berenson looked back on the earlier years of the decade. He explained his turn away from modernity by way of his current choice of literature.

I have just finished re-reading [Flaubert's] *Salambo* [sic]. I cannot say anything about this wonderful book because it has left me open-mouthed. Ah, there were giants in the land so recently. Where are they now? Have I told you that last winter I read every word that passes under the name of Homer? That was clarifying and elevating. Now I am going through Virgil but it is very inferior country. Was I not "a modern" once? Well, now even the most stirring modernity would not touch me [...] [But] for Flaubert I should read in French nothing more recent than Montaigne⁷⁰.

Though he abandoned his commitment to modernism, Berenson preserved his appreciation for works with Dionysian qualities. If he could isolate through an empirical means the qualities of works of art that ignited his pleasurable psychophysiological responses, and align them to eternal values, he could elevate aesthetic experiences. This would also distinguish his theory of aesthetic response from the morally suspect associations of fin-de-siècle decadence that Oscar Wilde's interpretation of Paterian aestheticism invited. In 1895, Bradley wrote to Berenson about how their shared commitment to the Greek Ideal was now problematized by the Oscar Wilde trial. «Doctrine, I tremble to think of how difficult in the face of this Oscar business, it will be to go on singing the praise of youth and beauty and all those things that from the beginning of the world have been priceless to every artist»⁷¹. By the middle of the 1890s, Berenson's inquiries into aesthetic experience had taken a more systemic turn as he and Costelloe worked to create a coherent aesthetic philosophy based on psychophysiological responses to art. They returned to Nietzsche, began reading William James critically, and studied the psychology of aesthetic empathy⁷². Principles of their aesthetic philosophy began to emerge in their shared publications of the 1890s within the widely popular series on Italian Renaissance painters of Venice, Florence and Central Italy.

Berenson's identification with Dionysus, and the Nietzschean philosophy it represented, affirmed and elevated the aesthetic experiences that were integral to his religion of art and later his aesthetic philosophy. His relationship with Michael Field in the early 1890s was an important catalyst for this evolution. Both Michael Field and Berenson needed the other to mirror back the performed identity that animated their shared ideals. Having early on proposed himself as a living representation of Michael Field's literary creation, the Faun of *Callirhoë*, Berenson ascended in the poets' estimation to be the idol of their worship. For Cooper and Bradley, imagining Berenson as Dionysus helped them fashion a world of complete intellectual and creative freedom and, by making their god manifest, confirmed their own identities as Maenads. For Berenson identification with Dionysus provided an exalted rationale for his religion of art and his own role as a priest of culture. The Paris of the 1890s, which embodied both bohemian retreat and glittering modernity, provided the indispensable atmosphere in which Berenson's act of self-creation could take place.

⁶⁹ BL ADD MS 46780, 123v.

⁷⁰ BODLEIAN, MS. ENG. LET. D. 408, 90.

⁷¹ BODLEIAN, MS. ENG. LET. D. 408, 38.

⁷² For Berenson and James, see BROWN 2014.

Where Dionysus Goes

Even after Berenson abandoned his Dionysian conceit, his aesthetic philosophy was still animated by the god of pleasure. By 1897, Berenson and Costelloe had settled permanently in Florence where the hills of Fiesole performed a similar role as Paris once had: a place of greater imaginative possibility. Then, Mary and her brother, Logan Pearsall Smith, formed the nucleus of Berenson's band of followers. In June of 1897 Logan wrote Mary about an essay describing their Berensonian art religion.

I want to write for the next Golden Urn⁷³ an account of our religion as if it already existed "among the remote romantic Italian mountains," and I want a name to call it by. I thought the name of some place "The Purple Order of..." What would be a good name? Was there any saint Pagan and Catholic enough – in the true sense of Catholic? Here is a motto for us from Flaubert [:] "Inclinons-nous devant tous les autels"⁷⁴.

The essay Smith would write described «Altamura», a fictive utopia with a yearlong liturgy sanctifying all of human experience⁷⁵. It was published in 1898 in the third volume of the «Golden Urn». There is no record of who proposed the «pagan saint» who would preside over the imagined palace-monastery, but his name was a thinly veiled allusion to the god of pleasure, the Olympian in disguise: «St. Dion».

⁷³ In 1897 and 1898 Bernard Berenson, Mary Costelloe and Mary's brother Logan Pearsall Smith published together a few issues of a little magazine called the «Golden Urn».

⁷⁴ Letter dated 4 June, 1897, Houghton Library, Harvard, Logan Pearsall Smith Papers, 1871-1946, Box 4, LPS Letters 1897–99. The quote is from Flaubert's *Correspondance*.

⁷⁵ SMITH–BERENSON–SMITH COSTELLOE 1898. For more on Altamura, see COLBY 2014.

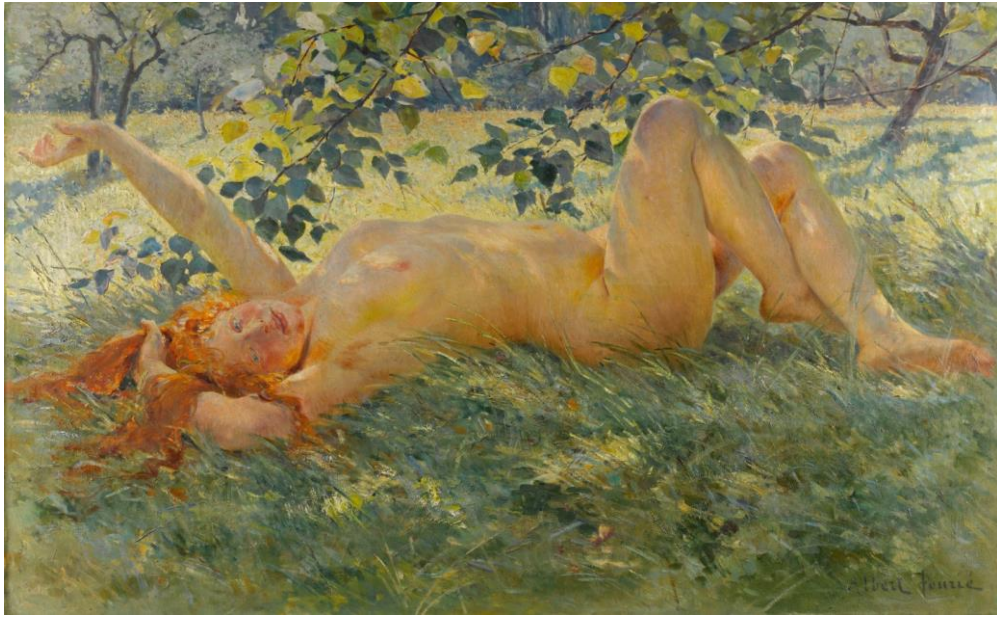


Fig. 1: Albert Auguste Fourié (1854-1937), *Nu sous les branches*, 1892. Oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris

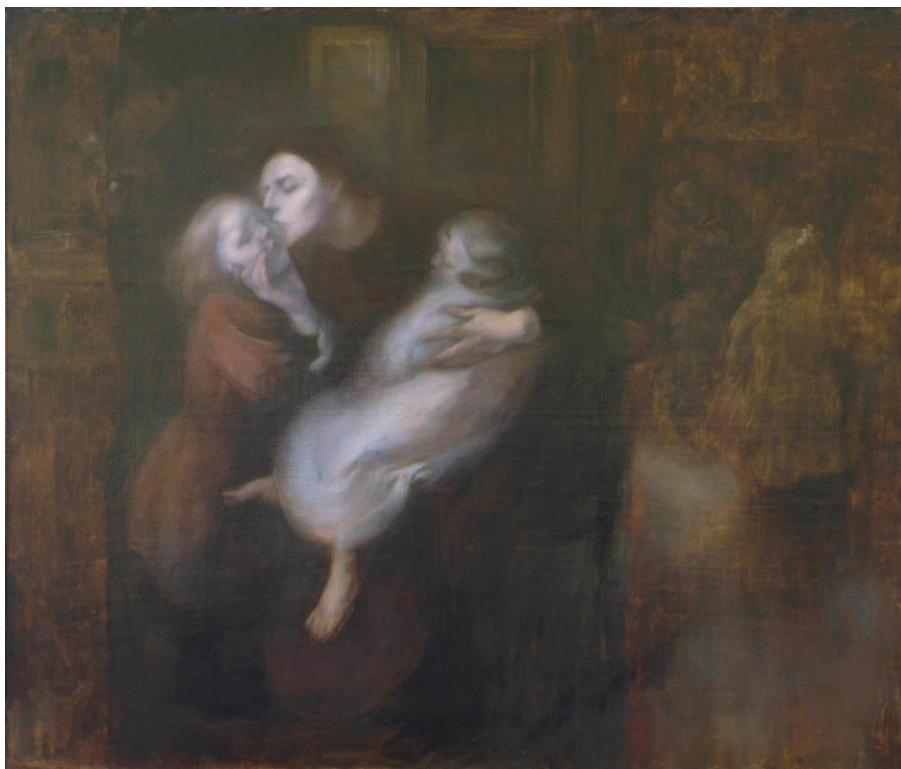


Fig. 2: Eugène Carrière (1849-1906), *Maternité*, 1892. Oil on canvas, Musée des Avelines, Saint-Cloud

BIBLIOGRAPHY

BAROLSKY 1984

P. BAROLSKY, *Walter Pater and Bernard Berenson*, «New Criterion», 2, 1984, pp. 47-57.

BERENSON [1901] 1903

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, London [1901] 1903.

BRISTOW 2010

J. BRISTOW, *Michael Field in Their Time and Ours*, «Tulsa Studies in Women's Literature», 29, 2010, pp. 159-179.

BROWN 2014

A. Brown, *Bernard Berenson and "Tactile Values" in Florence*, in *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, edited by J. Connors and L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014, pp. 101-120.

COLBY 2014

R. COLBY, *Palaces Eternal and Serene: Isabella Stewart Gardner and the Vision of Altamura*, in *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, edited by J. Connors and L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014, pp. 69-99.

DOWLING 1994

L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca 1994.

GOODING-WILLIAMS 2001

R. GOODING-WILLIAMS, *Zarathustra's Dionysian Modernism*, Stanford 2001.

HADLEY 1978

R. VAN N. HADLEY, *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*, Boston 1978.

HIRSHLER 2007

E. HIRSHLER, *At Home in Paris*, in *Americans in Paris: 1860-1900*, edited K. Adler, et alii, London 2007, pp. 57-113.

OLVERSON 2009

T. OLVERSON, *Libidinous Laureates and Lyrical Maenads: Michael Field, Swinburne and Erotic Hellenism*, «Victorian Poetry», 47, 2009, pp. 759-776.

PAREJO VADILLO 2000

A. PAREJO VADILLO, *Sight and Song: Transparent Translations and a Manifesto for the Observer*, «Victorian Poetry», 38, 2000, pp. 15-34.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Cambridge Massachussets 1979.

SMITH-BERENSON-SMITH COSTELLOE 1898

L.P. SMITH, B. BERENSON, M. SMITH COSTELLOE (BERENSON), *Altamura*, «The Golden Urn», 3, 1898, pp. 99-107.

VAN TONGEREN 2000

P. VAN TONGEREN, *Reinterpreting Modern Culture: An Introduction to Friedrich Nietzsche's Philosophy*, West Lafayette 2000.

VICINUS 2004

M. VICINUS, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago 2004.

VICINUS 2005

M. VICINUS, "Sister Souls": Bernard Berenson and Michael Field (Katharine Bradley and Edith Cooper), «Nineteenth Century Literature», 60, 2005, pp. 326-354.

ABSTRACT

In 1892 Bernard Berenson and Mary Smith Costelloe arranged a visit to Paris with the poet-dramatists Edith Cooper and Katharine Bradley. The episode reveals a remarkable facet of the Berenson story: the young aesthete's identification with Dionysus. For Berenson, the Greek god represented a concept of pleasure that underpinned Berenson's religion of art and his philosophical commitments: by the early 1890s he was reading Nietzsche closely. Identification with Dionysus allowed Berenson to delineate a philosophy of pleasure distinct from the aestheticism of Walter Pater (and Oscar Wilde) and to navigate his own understanding of modernity at a critical time of intellectual and professional formation.

Nel 1892 Bernard Berenson and Mary Smith Costelloe progettarono una visita a Parigi con le poetesse e drammaturghe Edith Cooper e Katharine Bradley. L'episodio rivela un risvolto notevole della storia di Berenson: l'identificazione del giovane esteta con Dioniso. Per Berenson il dio greco rappresentava un concetto di piacere che sorreggeva la sua religione dell'arte e il suo impegno filosofico: nei primi anni Novanta stava leggendo attentamente Nietzsche. L'identificazione con Dioniso permise a Berenson di delineare una filosofia del piacere distinta dall'estetismo di Walter Pater (e Oscar Wilde) e di dare una direzione alla propria concezione della modernità in un periodo critico della sua formazione intellettuale e professionale.

**AUX ORIGINES D'UNE MÉTAMORPHOSE.
SALOMON REINACH, ÉDITEUR ET TRADUCTEUR DE BERNARD BERENSON
(1894-1895)**

Le destin scientifique de Bernard Berenson s'est joué dans le court intervalle de deux printemps. En mars 1894, lorsque paraît son premier livre: *The Venetian Painters of the Renaissance*, l'homme est un parfait inconnu. Il sort de l'ombre après la publication en janvier 1895 d'un *Lorenzo Lotto*, diversement, pour ne pas dire fraîchement, accueilli. Deux mois plus tard, l'auteur gagne en notoriété – sur fond de scandale – avec la diffusion d'un pamphlet à propos d'une exposition de tableaux vénitiens à la New Gallery de Londres. La remise en cause par ce jeune trublion des attributions en apparence les plus assurées affole le monde des conservateurs et le marché de l'art. Mais on commence à s'intéresser à cet original qui écrit (ou dont on parle) dans des revues françaises comme la «Revue critique», la «Revue archéologique», la «Chronique des arts et de la curiosité» ou la «Gazette des Beaux-Arts». En juin 1895, il commente dans cette dernière la redécouverte d'un Sandro Bellini «la Pallas au centaure». L'apôtre du *connaissanceurship* est promu au rang de critique d'art, dont les avis méritent d'être discutés, à défaut d'être suivis. L'élan est donné: Bernard Berenson gagne très vite le rang d'autorité incontestée. L'auteur de quatre évangiles sur la peinture italienne en deviendra le pape.

Dans cette métamorphose, Salomon Reinach (1858-1932) a tenu le premier rôle. Ernest Samuels le souligne dans sa monumentale biographie de Berenson¹. Meryle Secrest va plus loin en affirmant avec une pointe de romantisme: «Reinach était tellement convaincu de l'importance de son jeune ami qu'il passa des nuits à traduire ses articles en français»². Les courriers adressés avant 1899 par Reinach à Berenson ne figurent pas dans le fonds documentaire de la Villa Tatti³, ce qui nous prive de bien des informations. Mais le dossier mérite d'être rouvert, car la correspondance reçue par Salomon Reinach – celle de Bernard Berenson comme celle de sa compagne Mary Costelloe – est désormais accessible depuis l'an 2000. Ces lettres inédites, dont la présentation est ici limitée aux premiers mois d'une relation, l'éclairent d'un jour nouveau. Dans ce prélude à une amitié de trente ans, la voix de Reinach, bien qu'affaiblie, est suffisamment forte pour se faire entendre au travers de ces archives épistolaires déposées selon ses vœux à la Bibliothèque Méjanes (Aix-en-Provence)⁴.

La première rencontre entre Berenson et Reinach se fit à Paris peu avant la fin juin 1894. La correspondance gardée dans les papiers du conservateur de Saint-Germain-en-Laye confirme ce point. Elle apprend en outre que le début de cette relation fut la conséquence d'une initiative d'Eugénie Sellers (1860-1943). Le 3 avril 1894, la future Mrs Strong recommande à «Dear Monsieur Reinach» Mary Costelloe. Cette dernière est chargée de transmettre au savant cette lettre d'introduction qui, rédigée à Londres, lui a été remise par son amie, lors d'un passage à Florence. Le courrier rappelle qu'au début de l'hiver, lors d'une après-midi passée au Louvre avec Salomon, Miss Sellers a déjà eu l'occasion de faire l'éloge de cette passionnée de peinture italienne. Cette femme mariée – séparée de son époux qui est un avocat en vue – et mère de deux enfants, rêve, avec son frère, Pearsall Smith, d'un guide du Louvre qui serait un 'anti-Baedeker'.

¹ SAMUELS 1979.

² SECREST 1979, p. 138.

³ THE BERENSON ARCHIVE 1965. Période 1900-1932: 32 lettres de Salomon Reinach à Bernard Berenson, 64 lettres à Mary Berenson.

⁴ Je remercie Philippe Ferrand, conservateur du fonds ancien et le personnel de la Bibliothèque Méjanes pour leur accueil et leur disponibilité. Les lettres citées dans cet article proviennent de la boîte 13 (Bernard Berenson), de la boîte 41 (Mary Logan Costelloe) et de la boîte 151 (Eugénie Sellers-Strong).

Lorsqu'elle s'initiait en 1892 à l'archéologie, Eugénie Sellers a choisi de partir en Allemagne pour suivre l'enseignement d'Adolf Furtwängler (1853-1907), mais elle a été aussi très bien accueillie par Salomon Reinach à Paris. Elle sait que ce dernier favorise ce qu'il appelle la *parthénagogie*, c'est-à-dire le soutien actif à l'éducation des jeunes femmes. Ce mentor français, qu'elle admire à l'égal de son maître allemand, devrait recevoir Mary Costelloe pour cette raison supplémentaire que cette beauté wagnérienne n'est pas une apprentie archéologue:

You have seen so many "lady archaeologists" this year, that I think it is time you widened your experience by becoming experimented with a lady who occupies herself with *Kunstforschung* in a larger sense.

Eugénie se réjouit, le 5 juin, d'apprendre que Salomon est en correspondance avec Mrs Costelloe. Le 25 mai, se prévalant du soutien de son amie, Mary a envoyé à Reinach un article de méthode paru dans le «Nineteenth Century» où elle oppose vieille et nouvelle critique d'art⁵. Dans le courrier qui accompagne cet envoi⁶, elle annonce la sortie prochaine de son guide des peintures d'Hampton Court et informe Reinach de sa venue à Paris du 15 juin jusqu'à la fin du mois. Elle voudrait l'entretenir de son projet d'un volume sur les tableaux du Louvre. Reinach répondit qu'il était prêt à la recevoir. Quittant Florence, le 14 juin, avec son compagnon Bernard Berenson, Mary Costelloe fait halte à Milan, puis à Bergame. Avant de rejoindre Paris, les deux voyageurs s'accordent un détour par Strasbourg pour saluer leur ami commun Hutchins Hapgood⁷. Commence enfin le séjour parisien; il sera l'occasion de faire connaissance avec celui qui règne au 38, rue de Lisbonne sur une impressionnante bibliothèque. Peu avant de repartir pour Londres, Mary note, le 23 juin, dans son journal qu'elle a pu voir Reinach à plusieurs reprises. Berenson visite de son côté les boutiques des marchands d'art, quelques collections privées et les galeries du Louvre. Sans révéler la nature de ses relations avec celui qui l'accompagne, Mary a présenté Bernard à Salomon qui découvre, au même moment, *The Venetian Painters of the Renaissance*. Ce livre, le premier de son auteur, est paru au début du mois de mars, mais la presse française ne lui a pas consacré une ligne.

C'est à propos de cet ouvrage et de sa promotion que Berenson, qui n'est pas encore un familier, adresse à Reinach, le 12 juillet, un premier courrier. Ouvrant une très longue série⁸, il mérite d'être cité *in extenso*.

13 North Str. Westminster. London. S. W. July 12/94.

Dear Mr. Reinach

I send you my book on the Venetians marked jealously with reference to my own discoveries and my own ideas. My attempt is on the one hand to interpret the work of art as an expression of Venetian life, as determined by it, and as a comment upon it, on the other hand to furnish brief data about the artists, and lists of their works. As to the text, if you will have the patience to run through it once more, noting particularly the passages I marked, you will observe that I have tried to explain the evolution of Venetian painting from as unteleological a point of view as possible. A thousand men at a given moment are painting. One succeeds supremely because he does what people find they like, and when people have once found out what they like, they want that thing for a long time, and hence the supreme artist has a great following or retailers of his

⁵ WHITHALL COSTELLOE 1894, p. 828-837.

⁶ Entre 1894 et 1903, Reinach recevra 131 lettres datées de Mary, soit 343 feuillets. Le rythme du début de cette correspondance avec Salomon s'établit ainsi: 6 lettres en 1894; 8 lettres en 1895; 2 lettres en 1896 (Mary souffre alors de gros problèmes de santé).

⁷ SAMUELS 1979, p. 191.

⁸ Salomon Reinach reçoit plus de 114 lettres datées (324 feuillets) de Berenson entre 1894 et 1910. Le rythme des toutes premières années de la correspondance s'établit ainsi: 2 lettres en 1894, 21 lettres en 1895 et en 1896; 12 lettres en 1897. Je tiens compte des courriers sans date qui peuvent être sûrement datés par des critères internes.

article. Such is the theory on which I have based my studies of the work of art in its relation to the public. I beg you to note particularly in their connection what I said about Crivelli in my preface, and about Giorgione and Bassano in my text.

My lists contain as you will see from my markings many discoveries of my own, discoveries not only of works of art, but of connection between artist and artist. To defend all the positions I have taken would take volumes, the first of which in my book on Lotto soon to be published. I have put these discoveries down in the lists because to the intelligent student they will often be obvious, or at least suggestive. Aside from discoveries, I think that my lists are on the whole the completest in existence of pictures supposed seriously to be authentic; and the dates furnished are invariably based on the latest researches, some not published. I beg you to note that in a man like Veronese my great affair has been to discover his really genuine works, and I am the first to offer a list of this purified kind. In Titian and Tintoretto my task has been similar, although there it was not so absolutely necessary. In this connection let me indicate the singular fact that scarcely any female portraits have been in our day catalogued as Tintoretto. Even Morelli supposed Dresden 174 to be a Titian. In London and Vienna I have also discovered portraits of ladies ascribed to Titian but really by Tintoretto. You will note that my list of Giorgiones differ from Morelli's in that I do not admit Giorgiones in the Pitti, and that in spite of all the critiques since Vasari. I agree with Vasari in ascribing the "Christ bearing the Cross" in S. Rocco at Venise to Giorgione, and not to Titian. The fragment of a "Finding of Paris" at Budapest, discovered by Mosalli, is, I believe, only a poor copy of the lost original.

For Palma I have tried to indicate those of his many pictures by him left unfinished, that Cariani finished. As to Cariani you will see how many pictures of his I believe to have discovered, among them, a Madonna in the Duomo at Bergamo which Morelli to his dying day believed to be by Giov. Bellini (ascribed by Crowe and Cavalcaselle to Savoldo). Bartolommeo Veneto I have also considerably enlarged. To Francesco Bonsignori, you will notice I ascribe the polyptych in S. Giovanni e Paolo that has been ascribed to everybody under the sun. In my book on Lotto I am going to demonstrate this attribution. Finally I have done a great deal to reconstruct B[ernardino] Licinio, differentiating him from Pordenone Licinio, was a great portrait painter, whose works generally go under the name of Giorgione, Palma and Lotto. A famous instance is a portrait at Lady Ashburton's in London. You might cite in this connection the so called Lotto just acquired by the Louvre.

I hope I am not too eager to advertise myself, but I trust you understand the situation. Let me ask you as a great favour to send me *separat-Abdrucke*, if even you have any such, of the various articles you published. Everything you write genuinely interests me, but I sometimes find it difficult to lay hold of the review containing them.

With best regards, believe me

Sincerely yours,

Bernhard Berenson

Reinach accusa réception du livre et promit d'en parler. Suivant le canevas fourni par Berenson (qui avait pris soin de souligner sur l'exemplaire envoyé les passages les plus remarquables), il conçut sa note critique⁹. Il le fit très rapidement, malgré de nombreuses occupations: relecture d'épreuves, révision de son *Courrier de l'art antique* pour la «Gazette des Beaux-Arts», préparation d'une communication à l'Institut sur les armes celtiques¹⁰, mise au point du fascicule de mai-juin de la «Revue archéologique»¹¹, où sera publié en fin de recueil le texte sur Berenson. Tout était terminé avant le début du mois d'août, date du départ de Salomon en Bosnie pour un congrès archéologique et quelques jours de vacances avec son

⁹ REINACH 1894b, p. 404-405.

¹⁰ Communication le 20 juillet 1894 sur la *cateia*, arme que Virgile qualifie de germanique (REINACH 1894a, p. 265-266).

¹¹ La revue est dirigée par Georges Perrot et Alexandre Bertrand, le supérieur (et l'ami) de Reinach au Musée de Saint-Germain-en-Laye. Salomon a la haute main sur la revue en sa qualité de secrétaire de rédaction.

épouse. La présentation de *Venetian painters of the Renaissance* paraîtra avant le retour de voyage des Reinach à la mi-septembre; elle figure dans la livraison de la «Revue archéologique» offerte en hommage à l'Institut par Georges Perrot, le 31 août¹². Trop tard pour que Berenson la découvre avant son départ pour New York où il débarque dans la première semaine de septembre.

En moins de deux pages, Reinach salue avec sympathie «une œuvre très personnelle», où les tableaux sont étudiés selon le point de vue de l'expert et de l'historien. Ce petit livre, qui n'en résume pas de plus gros, a un double visage. Un essai caractérise la peinture vénitienne: elle est l'expression de la joie de vivre d'une société aimant les fêtes et cultivant la gloire. Suit une liste d'œuvres choisies que le critique a établie en refusant de se prononcer sur celles qu'il n'a pas vues. L'attribution des tableaux examinés à des peintres plus ou moins prestigieux a été faite, au mépris de l'opinion commune et avec la plus grande indépendance d'esprit. Une phrase de conclusion signale la présence en frontispice d'un Giorgione redécouvert: *Le Berger au chalumeau* de la collection d'Hampton Court. C'est un hommage discret à Mary Costelloe, à l'origine de cette trouvaille. Salomon n'oublie pas de signaler une publication prochaine de Berenson, un *Lorenzo Lotto*, qui n'est encore qu'à l'état de manuscrit. Reinach ne manque pas enfin d'exploiter une information inédite que son correspondant lui a transmise en l'invitant à la faire connaître. Le tableau offert par Alfred Chaber en 1893 au Louvre ne serait pas un Lotto, mais «le premier Licinio de notre collection nationale»¹³.

Interrompu à peine commencé, le dialogue épistolaire de Berenson avec Reinach ne redémarra que plusieurs mois plus tard. A Boston, le 25 octobre, le premier se dit impatient de lire la critique de la «Revue archéologique» – dont il a manqué la sortie – et il annonce une nouvelle édition corrigée de son livre. Berenson, qui est aux Etats-Unis pour visiter sa famille, régler quelques affaires et examiner des collections de tableaux, affecte un ton dégagé; il cherche en vérité à éteindre un incendie¹⁴. Reinach s'est ému de lire dans «The Nation» du 6 septembre, et dans «The Academy» du 13 octobre, le même article de Berenson sur une monographie consacrée à Cima de Conegliano. Salomon fait part de sa surprise à Eugénie Sellers et lui demande comment joindre Berenson, avec qui il voudrait discuter d'une collaboration avec la «Gazette des Beaux-Arts», une revue dirigée par Charles Ephrussi, mais où la famille Reinach a des intérêts financiers majoritaires.

Miss Sellers répond immédiatement le 15 octobre: «I am asking Mrs Costelloe if she can let you have Berenson's address». Eugénie fait plus; elle a transmis le courrier de Reinach à Mary. Cette dernière fournit, le lendemain, le renseignement demandé: «Miss Sellers has asked me to send you Mr. Berenson address in America. It is 65 Fort Avenue, Roxbury, Massachusetts». Mary glisse dans la même enveloppe son article paru dans *The Studio* sur Botticelli et donne quelques nouvelles. Elle retournera à Paris en décembre et espère avoir le plaisir de revoir Reinach. Son Guide des peintures italiennes d'Hampton Court devrait être enfin mis en circulation, l'administration ayant accepté sa mise en vente dans le palais royal.

Parallèlement, Mary invite Bernard à s'excuser auprès de la rédaction de «The Academy»; elle lui transmet d'autre part la lettre de Reinach à Eugénie Sellers. Berenson ne semble pas avoir suivi le conseil de promettre à la revue londonienne «to be a good boy for the future»¹⁵. Mais il s'adresse, le 25 octobre, à Reinach. Il viendra à Paris en novembre; il y restera jusqu'au Nouvel An pour étudier en spécialiste les peintures italiennes (et les dessins) des collections du Louvre. Il sera heureux de voir paraître le fruit de ses travaux dans la

¹² *LIVRES OFFERTS* 1894, p. 330.

¹³ Voir *LES DONATEURS DU LOUVRE* 1989, p. 168. L'attribution est aujourd'hui contestée. L'œuvre serait de Vouet.

¹⁴ Sur l'épisode, voir SAMUELS 1979, p. 291. B.B. semble avoir refusé une proposition que lui faisait Ephrussi d'un article sur les peintres flamands.

¹⁵ *Ibidem*, p. 291.

«Gazette des Beaux-Arts», si tant est que Charles Ephrussi accepte de le faire. Quant à la double publication, elle est malencontreuse, mais Berenson nie toute responsabilité:

The review on Cima was sent to «The Academy» more than a year ago with the request to the editor to let me know whether or not he wanted it, he never condescended to answer me; so at last, as I was eager for the author's sakes to have it printed, I sent it to the *Nation*. It is most annoying, but, I answer you it is not my fault.

On en resta là. Avant de se retrouver au cours de l'hiver à Paris. Mary Costelloe y arrive la première et plus tôt qu'annoncé, début novembre. De retour de Berlin et d'une escapade en Allemagne avec le sculpteur Obrist, cette femme libre séjourne, au début du mois, avec Bertrand Russell – fiancé à la sœur de Mary, mais séduit par le charme de cette dernière – à l'Hôtel Vouillemont, un meublé de la rue Boissy-d'Anglas. Le 5 novembre, Mrs Costelloe sollicite Reinach: «Perhaps you are very busy now, but I am going to venture to remind you also of your promise to show me something of the antiquities in the Louvre. If you could sometimes spare me an hour, it would give me the greatest pleasure». Mary rencontra au moins une fois Salomon dans la semaine; ils ont parlé peinture, archéologie, mais pas seulement. Reinach sait qu'elle fréquente ce jeune philosophe mathématicien à l'avenir prometteur. Le 13 novembre, Mary confie à Salomon qu'elle vient de retarder son départ pour Munich d'une journée: «I became deeply involved in a metaphysical discussion with Mr. Russell and wanted to see the end of it!». Ce nouveau voyage en Allemagne sera l'occasion de parcourir les musées (dont celui de Schleissheim et d'Augsburg) et d'être reçue à Munich, grâce à la recommandation de Miss Sellers, par le couple Furtwängler.

Depuis leur parution, l'année précédente, les *Meisterwerke der griechischen Plastik* sont sur le devant de la scène. Et ils ne vont pas cesser de l'occuper. Fin novembre 1894, Eugénie Sellers met la dernière main à l'édition anglaise de l'ouvrage d'Adolf Furtwängler. Elle l'a traduit et préfacé. Reinach s'est montré fort élogieux dans la «Revue critique» lors de la sortie de la version originale du livre. En septembre 1894, dans la «Gazette des Beaux-Arts», il éprouve le besoin d'ouvrir son «Courrier de l'art antique» par une présentation de l'Athéna Lemnia, chef-d'œuvre de Phidias, redécouvert par l'archéologue allemand. Ce dernier n'a pas exhumé la statue lors d'une fouille; il l'a recomposée à partir de ses répliques fragmentaires, dispersées dans les musées d'Europe. Un tour de force qui exige le sens du beau, de l'esprit critique et l'œil du connaisseur.

Comme il y a dans le domaine de la sculpture antique un avant et un après Furtwängler, Reinach pressent qu'il en sera de même pour la critique d'art avec Berenson. Et quoi de plus excitant que de demander au second, l'héritier de Morelli, de se confronter au premier, le fils spirituel d'Otto Müller, pour mettre en valeur leur méthode commune! L'édition anglaise du livre de Furtwängler fournit une belle occasion. Arrivé à Paris au début décembre, Berenson souscrit à l'offre de Reinach d'une contribution dans la «Revue critique»¹⁶. Bernard se met au travail en profitant du concours de Mary qu'il vient de retrouver.

De New York, Berenson s'est embarqué, le 21 novembre, pour rejoindre le vieux continent. Le 30, Bernard rejoint Mary – partie de Munich, trois jours plus tôt¹⁷ – à Caen. Ensemble, ils visitent la ville et le Musée des beaux-arts. Berenson cherche à conforter une hypothèse qu'il fait depuis longtemps sur le *Sposalizio* (Le Mariage de la Vierge); il l'exposera, deux ans plus tard, dans la «Gazette des Beaux-Arts» en avril 1896. Bernard et Mary se sont réconciliés. Le premier a surmonté la jalousie que lui inspirent les aventures de la seconde. Par

¹⁶ Reinach consacre beaucoup de temps à cette revue. Arthur Chuquet lui en a proposé la co-direction. Il l'a refusée, ce qui ne l'empêche pas de jouer un rôle déterminant.

¹⁷ Mary envoie à Reinach son *Guide* d'Hampton Court, de Munich, le 27 novembre 1894. Salomon en fait le compte-rendu dans la *Chronique des Arts* (REINACH 1894b, p. 315).

respect des convenances – Mary est toujours Mrs Costelloe – autant que par désir de conserver leur liberté et leur aise –, ils s'installent à Paris, chacun dans un hôtel différent, mais à 150 mètres de distance: Mary, rue de Beaune; Bernard, quai Voltaire.

Non sans heurts et avec peine, ils achèvent le texte promis à Reinach qui le traduit aussitôt. Berenson confie à sa sœur Senda qu'il n'apprécie guère cette mise en français, à ses yeux, trop littérale¹⁸. Le texte resta dans les tiroirs. Dans une notule de la «Revue critique d'histoire et littérature» du début janvier 1895, Reinach annonce, de manière anonyme, l'édition anglaise des *Griechische Meisterwerke* de Furtwängler, en promettant de «reven[ir] prochainement sur cette importante publication»¹⁹. Ce qui n'arriva jamais. Berenson ne le souhaitait pas: la lecture de Furtwängler, comme l'écrit Mary à Salomon, le faisait enrager.

Pour Reinach, la méthode de Furtwängler et celle de Morelli – dont Berenson revendiquait une partie de l'héritage – méritaient d'être rapprochées. En somme, l'archéologue allemand et le spécialiste de la peinture vénitienne procédaient au renouvellement de leur discipline respective en adoptant une même démarche intellectuelle. Mais ce point de vue n'était au fond guère probant. Venue à Londres pour passer les fêtes de fin d'année avec ses enfants, Mary s'est entretenue, le 23 décembre, avec Eugénie à ce sujet et rapporte à Reinach ses conclusions: «She said that she did not think Furtwaengler was influenced by Morelli, but that he derived straight from Winckelmann and from a violent reaction against the usual methods of German archaeologists».

Parallèlement, Eugénie Sellers, au printemps 1895, s'applique à convaincre Salomon que Berenson est fort ignorant sur la Grèce ancienne. Au cours d'une visite commune au British Museum avec le sculpteur Obrist, il a multiplié les erreurs d'interprétation, citant Alcibiade à propos de la tête d'Aberdeen. Le vrai connaisseur dans le domaine de l'art grec ne se contente pas de l'étude des formes; pour conduire son analyse, il doit être capable d'exploiter les données de l'histoire et de la philologie. Berenson ne sait le faire, bien qu'il ait presque du génie, lorsqu'il s'agit d'apprécier d'un seul coup d'œil une œuvre d'art. Bref, et de manière un peu contradictoire, Eugénie avoue: «I do not think Berenson understand greek art i. e. in its relation to the people and the time among which it was produced, but I do think he understands *lines* and can see whether or no one statue is like another».

Berenson n'avait au fond manifesté de l'intérêt au livre de Furtwängler que pour satisfaire Reinach qui, en partageant son carnet d'adresses et en l'introduisant partout il pouvait le faire, s'était montré si généreux avec lui, tout au long du mois de décembre 1894. Mais ce qui importait le plus à Berenson, c'était la réception de son *Lorenzo Lotto*, juste imprimé. L'accueil que l'on réserverait à ce livre, y compris en France, serait décisif pour sa carrière. Reinach en parla, longuement et de manière flatteuse, dans la «Revue critique». Mieux, il traduisit l'essai que Mary Logan, alias Mrs. Costelloe, consacra au volume de son compagnon dans «La Gazette des Beaux-Arts». À la lecture des épreuves, au début du mois de mars 1895, les compliments fusent²⁰:

I do not know how to thank you for what you have done! You have turned a straggling, unsewed article into a charming piece of literature – for which I am to get the credit!! I read it with Mr. Berenson, and he interrupted me constantly with exclamations of admiration. *Tiens! Est-ce que vous avez dit ça?* Alas! When I turned to the mss. I recognized at once to whom was due the credit for the compact and graceful phrase. I see, moreover, from this, something of the way in which things should be put for French translation. It is not only phrases, but what we speak of in pictures as the movement and the structure. The recognition of the lumbering anglo-saxonness of my movement and the awkwardness of my structure in writing make me all the

¹⁸ «Too literal and lacking in creative insight», voir SAMUELS 1979, p. 207. Berenson surestime dans le même courrier son ascendant sur Salomon: «In me he seems to have found a master».

¹⁹ «Revue critique d'histoire et littérature» n. 1, 7 janvier 1895, p. 18.

²⁰ Au courrier est joint un feuillet demandant six corrections de détail.

more grateful for the trouble you have taken. It must have been a great *ennui* to put it all into shape, as you have done.

Berenson savait qu'il lui était nécessaire de se faire connaître²¹ dans cette revue prestigieuse, ou pour le moins dans son supplément hebdomadaire tourné vers l'actualité: «La chronique des arts et de la curiosité». Salomon usa de son influence – c'est le mot qu'emploie régulièrement Berenson pour caractériser le pouvoir de son ami – auprès de Charles Ephrussi. Quelques jours avant Noël, Mary avait traversé la Manche pour retrouver ses enfants. Bernard Berenson, seul, prépara ce qui est le premier de ses articles en français. Il est intitulé *Les Gérard David du Louvre* et paraît le samedi 29 décembre 1894²². Il figure juste au-dessous d'une note de Reinach sur «Une réplique du polyptyque de Six-Fours» trouvée dans la petite église des Arcs aux environs de Toulon. Berenson réagit à un entrefilet du «Journal des débats», paru le jour du Réveillon et annonçant pour le lendemain une monographie de Frantz Funck Brentano dans la revue «Le Correspondant». L'auteur veut démontrer «l'identité de facture de deux tableaux exposés dans la grande galerie, les *Noces de Cana* de Gérard David et le triptyque récemment acquis qui leur fait face». Incapables d'avoir fait le rapprochement et par là même privés de tout discernement, les conservateurs du Louvre ne ressortent pas indemnes de cette enquête en forme de réquisitoire.

Prudent, Berenson n'emboîte pas le pas. Au nom du principe fondateur de son esthétique: le «sentiment de la qualité», «fruit d'une étude sérieuse et prolongée d'un artiste et d'une école», il refuse l'attribution nouvelle. L'exécution du triptyque, à la différence de celle des *Noces de Cana*, est «dure et sèche». Les traits individuels des personnages représentés dans les deux œuvres n'ont rien de commun. Enfin, le peintre du diptyque n'a pas la maîtrise du modelé dans le clair-obscur, art dans lequel excelle Gérard David. Ce coup d'essai n'était pas un coup de maître, mais il permettait de prendre date et de rassurer le petit monde, assez conservateur, de la conservation des Musées. La nouvelle critique ne cultivait pas l'audace pour l'audace. Berenson ne partit pour Londres qu'après la publication de son article. C'est de vive voix qu'il dut en parler avec Reinach; il ne le fait pas dans sa correspondance.

Deux jours avant Noël, Mary Costelloe reprit contact avec Reinach. Avant même de le remercier pour son accueil, elle lui fait part de l'événement de la semaine. Invitée pour une présentation à la presse, elle va se rendre, le jeudi 27 décembre, à l'exposition de la New Gallery sur les peintures vénitiennes conservées dans les collections anglaises. Elle propose à son correspondant d'accompagner Berenson à Londres, d'y passer quelques jours et de faire à trois la visite de cette présentation exceptionnelle de tableaux antérieurs à Titien. Salomon décline l'offre, mais encourage Mary à écrire ses impressions. Il fait la même proposition à Berenson avec promesse de les faire partager aux lecteurs de «Revue archéologique».

Berenson accepte. Le 10 janvier 1895, il est à la veille de quitter Londres pour gagner Florence et la villa Kraus, son adresse à Fiesole. Il espère avoir terminé son article dans les quinze jours et il s'inquiète de son illustration.

Please let me know once more precisely how many illustrations I can have for my article in the «Revue archéologique» on the Venetians, and whether one of them can be a photogravure, or first class reproduction of some sort.

Berenson souhaite d'autre part publier une note de lecture à propos d'un essai sur les premières œuvres de Raphaël. Ce travail, d'inspiration morellienne, est excellent; il devrait plaire à Reinach, qui en convient.

²¹ Mary écrira plus tard que c'était avant tout de la part de Berenson «une tentative pour se placer auprès des collectionneurs, ses employeurs potentiels», SECREST 1979, p. 138.

²² BERENSON 1894, p. 329-330.

Le retour en Italie de Bernard Berenson et de Mary Costelloe fut mouvementé. Une semaine après avoir franchi la Manche, les deux voyageurs sont toujours bloqués à Bâle par une série d'avalanches. Ils ont profité de cette halte forcée pour mettre, chacun, la dernière main à leur présentation du *Raphaël* de leur amie Julia Cartwright (1851-1924). En ce 18 janvier 1895, Mary a recopié et mis au propre le texte de Bernard; elle le confie aux bons soins de Reinach pour la «Revue critique». Elle donnera quant à elle sa propre étude à un journal de Londres. Elle a renoncé à écrire sur l'exposition de peintures vénitiennes. L'entreprise semble désespérée; toutes les étiquettes des tableaux sont à revoir. Un Bellini est présenté comme un Catena; les œuvres faussement attribuées à Giorgione sont innombrables. Elle a accumulé quantité de notes qui serviront à Berenson. Celui-ci n'est pas découragé par l'ampleur de la tâche; il a juste besoin de temps et de ses archives photographiques, dont il est, pour l'heure, toujours privé.

Le lundi 21 janvier, Mary est enfin arrivée à Fiesole, où elle habite villa Rosa. Elle rassure Salomon:

The avalanches moderated their activity, and we got through. Milan was buried in snow, but we saw a great many pictures in our one day there. Mr. Berenson asks me to send you his apologies for not writing. He does not take housekeeping so lightly as I do, and his mind is distracted with considerations of blankets and morning coffee and other such matters.

Mary a pris connaissance d'un courrier adressé à Berenson. On peut en deviner le contenu. Reinach prépare un compte-rendu du *Lorenzo Lotto*, bien arrivé sur sa table de travail. L'article est destiné à la «Revue critique», revue qui accueillera Berenson pour un travail sur Botticelli. Mais c'est dans «La Chronique des arts» que paraîtra l'article sur Raphaël. Par l'intermédiaire de Mary, Berenson répond: il accepte cette solution, s'interroge sur le nombre des tirés-à-part qu'il recevra pour sa collaboration à venir dans la «Revue critique» et promet de rédiger au plus vite l'article toujours en souffrance sur l'exposition vénitienne. Sans oublier l'envoi de photographies et une présentation du *Florence* de Georges Lafenestre²³.

Berenson n'est pas très pressé de satisfaire à cette dernière demande. Il se fait peu d'illusions sur le contenu d'une monographie aux antipodes de la «nouvelle critique» d'art. Mais il n'a guère envie de se mettre à dos une puissance de l'administration des beaux-arts, conservateur du Louvre et membre de l'Institut. Berenson craint d'être l'instrument de Reinach et d'être embarqué dans une affaire qui relève moins du débat scientifique que de la querelle de personnes. Quelques semaines plus tard, Mary, en bon soldat, accepte de monter au créneau:

Mr. Berenson does not feel much inclined to attack M. Lafenestre's *Guide*²⁴ and it occurred to me that perhaps I might write the article (as I have been carefully through the book since coming down to Florence); of course it would not carry so much weight, although the facts would be the same. Thus it might be less annoying to M. Lafenestre. But we shall leave it to you to decide.

Reinach refusa de composer. Berenson fut contraint de publier une chronique – modérée – contre l'un des tenants de la vieille école dans la «Revue internationale des archives, des bibliothèques et des musées». Un titre nouveau, dans lequel Reinach mettait de grands espoirs. Une entreprise qui se révéla un fiasco et s'arrêta au bout de deux ans.

C'est dans le numéro du samedi 26 janvier 1895 de la «Chronique des arts» que parut, signé B.B., un bref compte-rendu du fascicule de Julia Cartwright sur la jeunesse de Raphaël²⁵.

²³ LAFENESTRE–RICHTENBERGER 1894 (on line https://archive.org/details/florence00lafa_0).

²⁴ Il s'agit du volume sur Florence LAFENESTRE–RICHTENBERGER 1894.

²⁵ BERENSON 1895a, p. 35-36.

L'auteur ne tombe jamais dans le travers d'une étude du milieu de l'artiste, mais il applique avec succès la méthode morellienne. Démonstration est faite que *Le Saint-Georges* de l'Ermitage n'a jamais été envoyé en Angleterre; «il a été peint pour remplacer *Le Saint-Georges* aujourd'hui au Louvre, quand ce tableau fut offert par le duc d'Urbin à Henri VII». L'illustration de la brochure est parfaite. Quelques réserves tempèrent les éloges: ce sont des critiques de détail sur des questions de datation, sur l'influence de Mantegna ou sur le mysticisme supposé des maîtres ombriens.

Dès le mardi 29 janvier – ce qui donne une idée de la vitesse de la poste entre la France et l'Italie –, Berenson a reçu le numéro de la «Chronique des arts» et remercie Reinach d'une traduction faite avec le plus grand tact. Mais le courrier sous-entend que l'original a subi une coupe en son début et souligne un faux-sens. «I regret only that you speak of the cartoon for the Panschauger Madonna as “signé” whereas it is not, and I meant to have said *pricked* = *pointillé*».

Berenson se montre offensif pour mieux se défendre. Il ne travaille pas aussi rapidement qu'il le souhaiterait sur le dossier des peintures vénitiennes exposées à Londres.

I have been finding many unexpected difficulties in installing myself, and my study is still in a chaotic condition. I am beginning to see the beginning of the end, however, and in a week I hope the account of the New Gallery will be finished.

Cette incapacité à achever le texte destiné à la «Revue archéologique» n'empêche pas Berenson de suggérer un autre sujet d'article pour la «Revue critique». Le thème en serait l'école des peintres de Ferrare et prendrait appui sur le catalogue juste paru d'une exposition organisée au printemps 1894 par le «Burlington Fine Art Club». Reinach accepta.

Une semaine plus tard, le 5 février, Berenson, conscient de son retard, envoie les 3/5 du manuscrit sur l'exposition vénitienne, toujours en cours à la New Gallery. Il promet le reste «in a few days», souligne l'importance de sa contribution, évoque le soutien d'Herbert Cook (qu'il ne nomme pas) et s'inquiète de la rapidité avec laquelle il faudra imprimer le tout.

I have heard from London that it would make a very great difference to my credit and to the whole cause of new *connaissance* if the article could appear in time for people to use it before the exhibition closes, that is to say before the end of March. The same friend guarantees to have the article well advertised. Might I beg you then to do what is in your power to publish it as soon as possible?

La réponse de Reinach date du 7 ou 8 février; elle est négative. Il est trop tard²⁶. Berenson exprime, le 10, son dépit. Alors qu'il vient de mettre un point final à son étude, il regrette d'avoir perdu un temps précieux qu'il aurait pu occuper à autre chose.

Of course I am greatly disappointed, because, while every donkey will now have his way on the subject, my weak voice will remain tuneless. Then it was such a chance to make way for one's opinions! I fear that publishing it by itself is out of the question. Beside the difficulty of having it done except at one's own expense, these would be that of putting it out in time; and the exhibition once closed that would be no sale for it whatever.

Une mauvaise nouvelle ne vient jamais seule. Berenson le découvre: «The Nation» a consacré une tribune hostile à son *Lotto*. Il a renoncé à user d'un droit de réponse. Il espère le soutien de Reinach, attend son article à paraître dans la «Revue critique» et lui demande de

²⁶ Les raisons données par Samuels, «excessive length or because of its outspokenness» (SAMUELS 1979, p. 222), sont peu convaincantes. Reinach a dû tout simplement boucler son numéro (déjà en retard) de la «Revue archéologique». Berenson n'avait pas rendu sa copie à temps.

l'adresser à Garrison, le patron du journal américain. Au sujet du *Florence* de Lafenestre, Berenson s'inquiète des réactions que va susciter sa prise de position; il ne voudrait pas compter cet homme qu'il apprécie au quotidien dans le rang de ses ennemis, déjà nombreux.

Dix jours plus tard, le moral est meilleur. La note sur laquelle se referme un nouveau courrier à Reinach permet de comprendre pourquoi. «My article on the New Gallery may after all appear as a pamphlet. In that case I hope you will be able to do something to make its existence known». Reinach est soulagé et il fait au mieux pour informer les lecteurs de la «Revue critique» de la parution de cette brochure mise en circulation, au début du mois de mars²⁷. Auparavant, toujours dans cette lettre datée du 21 février, Berenson suggère plusieurs sujets de recensions, de nature à moins l'exposer comme des catalogues de musées ou d'expositions. Reinach est remercié pour avoir obtenu la publication dans la «Revue critique» de six pages sur le *Botticelli* d'Hermann Ulmann²⁸. Aucune remarque sur la traduction de Reinach n'accompagne le courrier; aucun commentaire ne fait comprendre pourquoi la première collaboration de Berenson à cette publication est signée X. Quoi qu'il en soit, l'article ne passe pas inaperçu. La «Chronique des arts» du 23 février, sous la plume anonyme de Charles Ephrussi, s'émeut d'une sévérité excessive et regrette «une érudition très grande, mais peu aimable». L'auteur discute une à une les diverses assertions du critique allemand à propos de telle ou telle œuvre, s'en prend à plusieurs autres historiens d'art, puis conclut en prenant presque toujours une position différente de l'opinion communément admise ou démontrée. Berenson avoue à Reinach, le 1^{er} mars, qu'il craignait pire du directeur de «La Gazette des Beaux-Arts» et s'estime, pour l'heure, épargné. «I saw Ephrussi's note about my flaying of Ulmann. It seems to have given his own skin premonitory itchings. However, for the present he is safe from me».

La partie en cours est plus complexe qu'il n'y paraît. Elle ne se joue pas à trois – entre Salomon, Mary et Bernard –, mais à quatre. Charles Ephrussi, bien que jugeant cette nouvelle critique comme une nouvelle imposture, cherche à capter l'esprit du temps. Dans ses courriers au directeur de «La Gazette des Beaux-Arts», Mary plaide avec succès la cause de Berenson. Il publiera, le 1^{er} juin, dans la revue un premier article: un article d'actualité sur un nouveau Botticelli²⁹. C'est juste après sa redécouverte, aux premiers jours de mars que Bernard a écrit son texte. Il n'a pas été traduit par Salomon, parti en voyage à Rome pendant les quinze jours des vacances de Pâques. À peine rentré à Paris, Reinach adresse à Berenson le numéro du 6 mai 1895 de la «Revue critique». Elle contient sa présentation – assez féroce contre Venturi – du catalogue de l'exposition londonienne des peintres de l'École de Ferrare³⁰. Le 13 mai, Berenson remercie en termes convenus: «I can never be sufficiently thankful for the splendid French you transform my bad English into». Dans le courrier suivant, le 26 mai 1895, Bernard Berenson se dérobe; malgré la proposition de Reinach, il ne parlera pas du *Tintoret* juste paru.

There are two reasons for not reviewing it for the «Revue critique». One is that the book is so childishly, provincially bad, that it is not worthwhile taking notice of it in a journal of general learning.

Sans se cacher, Berenson déclare qu'il a mieux à faire: il travaille à son volume sur les peintres de Florence. Le seul des quatre évangiles berensoniens à n'avoir jamais été recensé par le cher Salomon.

²⁷ «Le catalogue officiel ayant décliné toute responsabilité quant aux attributions, la critique avait ici fort à faire. M. Berenson a montré, une fois de plus, la profonde connaissance qu'il possède de la peinture vénitienne», [REINACH]1895b, p. 279.

²⁸ BERENSON 1895b, p. 88-95.

²⁹ BERENSON 1895c, p. 469-475.

³⁰ BERENSON 1895d, p. 348-352 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k929285/f368.image>).

BIBLIOGRAFIA

BERENSON 1894

B. BERENSON, *Les Gérard David du Louvre*, «La Chronique des arts», 29 décembre 1894, p. 329-330.

BERENSON 1895a

B. BERENSON, *The Early Works of Raphael, by Julia Cartwright*, «La Chronique des arts», 26 janvier 1895, p. 35-36.

BERENSON 1895b

B. BERENSON, *Ullmann's Botticelli*, «Revue critique d'histoire et de littérature», 5, 4 février 1895, p. 88-95.

BERENSON 1895c

B. BERENSON, *La Pallas de Sandro Botticelli*, «Gazette des Beaux-Arts», 37, juin 1895, p. 469-475.

BERENSON 1895d

B. BERENSON, *Burlington Fine Art Club. Exhibition of pictures, drawings and Photographs of work of the school of Ferrara-Bologna 1440-1540*, «Revue critique d'histoire et de littérature», 18, 6 mai 1895, p. 348-352.

LAFENESTRE–RICHTENBERGER 1894

G. LAFENESTRE–E. RICHTENBERGER, *La Peinture en Europe. Florence: ouvrage orné de cent reproductions photographiques*, Paris 1894.

LES DONATEURS DU LOUVRE 1989

Les Donateurs du Louvre, Catalogue de l'exposition, Paris 1989.

LIVRES OFFERTS 1894

Livres offerts, «CRAI» (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), 38^e année, 4, 1894, p. 330
(on-line <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/crai>).

REINACH 1894a

S. REINACH, *La cateia, arme germanique selon Virgile*, «CRAI» (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), 38^e année, 4, 1894, p. 265-266
(on-line <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/crai>).

REINACH 1894b

S. REINACH, B. Berenson. *The Venetian painters of the Renaissance*, «Revue archéologique», XXIV 1894, p. 404-405.

REINACH 1894c

S. REINACH, *Mary Logan - The Guide to the Italian pictures at Hampton Court*, «Chronique des Arts», 39, 15 décembre 1894, p. 315.

[REINACH] 1895a

[S. REINACH], *Chronique*, «Revue critique d'histoire et de littérature», 1, 7 janvier 1895, p. 18.

[REINACH] 1895b

[S. REINACH], *Chronique*, «Revue critique d'histoire et de littérature», 14, 8 avril 1895, p. 279.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge 1979.

SECREST 1979

M. SECREST, *Bernard Berenson. Biographie*, Criterion, Paris, 1991.

THE BERENSON ARCHIVE 1965

The Berenson archive: an inventory of correspondence. Compiled by Nicky Mariano. Florence 1965
(édition électronique <http://nrs.harvard.edu/urn-3:VIT.BB:ber00008>).

WHITHALL COSTELLOE 1894

M. WHITHALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», May 1894, p. 828-837.

ABSTRACT

Le destin scientifique de Bernard Berenson s'est joué dans l'intervalle de deux printemps. En mars 1894, lorsque paraît son premier livre: *The Venetian Painters of the Renaissance*, l'homme est inconnu. Il sort de l'ombre après la publication en janvier 1895 d'un Lorenzo Lotto fraîchement accueilli. Deux mois plus tard, l'auteur gagne en notoriété – sur fond de scandale – avec la diffusion d'un pamphlet à propos d'une exposition de tableaux vénitiens à la New Gallery de Londres. La remise en cause par ce trublion des attributions en apparence les plus assurées affole le monde des conservateurs et le marché de l'art. Mais on commence à s'intéresser à cet original qui publie dans plusieurs revues françaises. L'élan est donné: l'apôtre du connoisseurship gagne très vite le rang d'autorité incontestée. Dans cette métamorphose, Salomon Reinach (1858-1932), traducteur et éditeur du critique d'art, a tenu le premier rôle. On le découvre ici à partir de la correspondance de Bernard Berenson et de sa compagne Mary Costelloe au conservateur du musée de Saint-Germain. Ces lettres inédites, déposées à la Bibliothèque Méjanes (Aix-en-Provence) permettent de retracer les débuts d'une rencontre intellectuelle et son histoire mouvementée.

Bernard Berenson's scientific role was established within two years. In March 1894, when he published his first book, *The Venetian Painters of the Renaissance*, he was still almost unknown. He gained in notoriety after the publication of his book on Lorenzo Lotto (January 1895), which however was coolly received. Two months later he became a celebrity thanks to a pamphlet on an exhibition of Venetian paintings at the New Gallery in London. A troublemaker, he discussed apparently well attested attributions, thus throwing into a panic both museum keepers and those involved in the art market. He begun to attract attention with his articles published in several French periodicals: the apostle of connoisseurship, he rapidly became an undisputable expert. Salomon Reinach (1858-1932), Berenson's translator and editor, played an important role in this transformation. This role will be illustrated through the correspondence of Berenson and of his partner Mary Costelloe with Reinach, then keeper of the museum of Saint-Germain. These unpublished letters, kept at the Bibliothèque Méjanes (Aix-en-Provence), allow to illustrate the beginnings of their intellectual relationship as well as its turbulent vicissitudes.

LOUIS GILLET, BERNARD BERENSON ET LA COLLECTION DES PEINTURES DE LA RENAISSANCE ITALIENNE DU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ DE CHAALIS

Le XIX^e siècle, siècle de l'histoire, est aussi celui du développement des collections, de l'ouverture des musées et de la course aux acquisitions. Les 'connaisseurs' se multiplient, attentifs aux documents et soucieux d'une précision nouvelle: l'étude des peintures devient une discipline d'experts avec des figures typiques comme celles de Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) ou de Giovanni Morelli (1816-1891) qui élaborent une théorie de l'attribution fondée sur l'observation de détails permettant de reconnaître la main des différents artistes. Cette technique va séduire dans un premier temps Bernard Berenson qui en 1902 publie *Rudiments of Connoisseurship*, une bible pour les critiques et les historiens de l'art, mais qui finira lui même par dénoncer les limites du 'morellisme'.

Pourtant, au début du XX^e siècle, Bernard Berenson était considéré l'un des plus grands connaisseurs des primitifs italiens de son époque et était fréquemment consulté en matière d'attributions. L'historien et écrivain Louis Gillet (1876-1943) s'adressa notamment à lui pour l'aider à identifier les œuvres du très jeune musée Jacquemart-André dont il avait été nommé directeur en 1912. La relation entre Bernard Berenson et Louis Gillet n'a pas été approfondie, bien qu'elle fut la plus régulière et la plus riche parmi celles entretenues avec d'autres interlocuteurs français¹. Je souhaite ici attirer l'attention sur l'importance des sources non publiées sur le sujet, sources qui attestent de l'influence qu'exercèrent la pensée et les théories de Bernard Berenson sur les travaux de son ami. Cet article est l'occasion d'aborder les origines et le développement de la relation des deux historiens à travers leur correspondance, le travail de Louis Gillet sur les collections du musée de Châalis et l'influence que cette relation a eue sur l'identification des œuvres de la Renaissance de Châalis. Il se base sur deux années de travaux universitaires² et donnera, je l'espère, l'envie d'approfondir l'étude de certaines sources concernant à la fois Bernard Berenson, ses correspondants, l'influence de ses théories et des ses méthodes en France, mais aussi les travaux des conservateurs du début du XX^e siècle, la gestion des musées entre les deux guerres, les collections du musée Jacquemart-André.

Je remercie Monica Preti pour m'avoir invité à participer à ce recueil mais aussi pour sa révision avisée et détaillée de mon texte, pour son temps et ses précieux conseils. Je remercie également le Directeur de la Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies – pour l'autorisation de publier les photographies inédites provenant de la bibliothèque et de la photothèque Berenson illustrant les œuvres évoquées. Ma gratitude va aussi à Ilaria Della Monica et Giovanni Pagliarulo qui ont facilité les recherches à la Villa I Tatti. Je remercie l'Institut de France et l'équipe de musée de Châalis pour avoir ouvert leurs archives inédites. Enfin, Monsieur Nicolas Sainte-Fare Garnot, conservateur du musée Jacquemart-André pour son aide.

Toutes les lettres de la correspondance Berenson-Gillet citées dans les notes, proviennent soit du fonds de la Bibliothèque Nationale de France (fonds Louis Gillet) soit de celui de la Villa I Tatti (Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).

¹ Jocelyne Rotily a signalé et exploité cette correspondance dans le cadre de sa thèse sur Berenson et la France: ROTILY 1985 et ROTILY 1986.

² Entre 2006 et 2008, dans le cadre d'un mémoire de Master, j'ai effectué des recherches sur le travail de conservateur de Louis Gillet au musée Jacquemart-André de Châalis et sur la relation amicale et intellectuelle des deux historiens à travers une correspondance de trente ans. Voir: ASSANTE DI PANZILLO 2007 e ASSANTE DI PANZILLO 2008.

Louis Gillet

Louis Marie Pierre Dominique Gillet (Paris, 11 décembre 1876-Paris, 1^{er} juillet 1943) entre à l'École Normale Supérieure en 1896. Il épouse Suzanne Doumic, fille de René Doumic (1860-1937). Cet ancien professeur au collège Stanislas, académicien et surtout puissant Directeur de la «Revue des Deux Mondes» favorise les débuts de Louis Gillet dans le monde des Lettres. Il obtient pour son beau-fils une chaire de littérature française à l'université de Laval à Montréal (1907-1909), puis une place à la «Revue des Deux Mondes», où Louis Gillet s'initie à la critique d'art. Il publie ensuite des chroniques de 1901 à 1914 dans le «Journal des Débats», le «Correspondant» et la «Revue hebdomadaire».

Grâce aux relations que René Doumic entretient avec Frédéric Masson (membre de l'Institut de France), son beau-fils est élu en 1912 conservateur du musée Jacquemart-André de Châalis. À ce poste, Louis Gillet se révèle à la fois un gestionnaire habile et rigoureux et un brillant historien de l'art. Il y crée «l'idéal musée de province», mettant en application les préceptes de muséologie exposés dans son ouvrage *Trésors des musées de province*³. Il obtient aussi une chaire de professeur d'histoire de l'art à l'Institut catholique de Paris; de ces cours naîtra un ouvrage de référence, *L'histoire artistique des ordres mendiants*⁴. Il prend ensuite la direction de la Société des Conférences, mais ne voulant pas se fondre dans le moule dicté par son charismatique beau-père, il s'absente souvent de Châalis, poussé par ses multiples activités d'écrivain, de chroniqueur, de critique littéraire et artistique, et voyage dans toute l'Europe.

En 1914, il est affecté au front. Dans son abondante correspondance et dans ses carnets de guerre⁵, où il note chaque événement, transparait une foi inébranlable en la victoire. Ses actes de bravoure lui valent d'ailleurs la Légion d'honneur. De la glorieuse mais pénible expérience du front, il tire ensuite de bouleversants ouvrages⁶ et observe avec lucidité la situation géopolitique internationale entre les deux guerres, et notamment la montée des fascismes italien et allemand. Les notes relevées dans ses nombreux carnets et agendas conservés à la Bibliothèque Nationale de France et dans sa correspondance avec Bernard Berenson témoignent de cette attention soutenue pour la politique internationale. Au fil des pages, l'on découvre un esprit critique qui analyse avec lucidité l'évolution des mentalités et pressent un nouvel embrasement de l'Europe. L'éclatement de la Seconde Guerre mondiale confirma ses craintes.

La curiosité de Louis Gillet est insatiable, ses connaissances très étendues. Il incarne le modèle de l'intellectuel français tel qu'on l'entend à l'aube du XX^e siècle, c'est-à-dire un esprit encyclopédique, intéressé autant par les grands peintres classiques que par l'architecture religieuse ou la littérature⁷. En répertoriant ses diverses publications et en dépouillant sa correspondance et ses notes⁸, on parvient toutefois à dégager les grands axes de ses recherches. Tout d'abord, il rédige des monographies concernant aussi bien des artistes que des écrivains: Dürer, Michel-Ange, Poussin, Gustave Moreau, Claude Monet, et Shakespeare, Paul Valéry, Charles Péguy, etc. Il réalise également des études thématiques sur l'art religieux,

³ GILLET 1934.

⁴ GILLET 1912b et GILLET 1939.

⁵ Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet, département des manuscrits (sans côte). Simple dépôt de 1980, juridiquement, ce fonds n'appartient pas à la Bibliothèque Nationale.

⁶ GILLET 1921.

⁷ C'est peut-être pour cette raison qu'il est le premier historien de l'art élu à l'Académie française (le 21 novembre 1935).

⁸ Une série de petits cahiers de notes conservés à la Bibliothèque Nationale de France dans les fonds Louis Gillet témoignent de la diversité de ses sujets d'étude: la politique papale, l'art chinois, quelques notes sur les peintres italiens du XV^e siècle, sur le Moyen Âge tardif en France, l'art religieux français, l'hôtel de Cluny, Titien, les femmes peintres etc. Il s'agit essentiellement de notes de lecture, sans indication bibliographique et dont il est difficile de comprendre la finalité.

l'art médiéval, les primitifs français, etc. Enfin, il tente de grandes synthèses portant sur la peinture en Europe aux XVI^e et XVIII^e siècles et écrit sa célèbre *Histoire de l'art français*⁹. Parallèlement, il mène un brillant travail de chroniqueur d'art, de littérature et d'observateur de ses contemporains. Suivant les conseils de son beau-père René Doumic, il utilise ses articles comme des esquisses pour ses ouvrages et y teste l'intérêt que suscitent ses sujets. Il rédige ainsi de nombreuses critiques d'expositions et de salons, écrivant dans «L'Écho de Paris», le journal de la droite conservatrice, «Paris soir» ou la «Revue des Deux Mondes»¹⁰.

Si sa plume est connue et appréciée, bien peu de ses lecteurs peuvent associer un visage à son nom. Louis Gillet reste longtemps dans l'ombre de René Doumic. Il n'aime pas paraître dans le monde; aux salons parisiens il préfère le calme du château et des bois du domaine de Châalis. Ses échanges épistolaires avec ses nombreux amis nourrissent ses écrits. Le dépouillement de sa correspondance et la conférence inédite de son fils, Jérôme Gillet, intitulée «Les amis de Louis Gillet» le prouvent¹¹. Louis Gillet développe ses différents réseaux tout au long de sa vie: au collège Stanislas avec Marc Sangnier, à l'École normale supérieure avec son professeur Romain Rolland et son camarade Charles Péguy, ou encore avec Émile Mâle de l'Académie française. Il entretient surtout une amitié de trente ans avec Bernard Berenson¹². Cette amitié se construit autour de la passion que porte Louis Gillet à l'art italien et à l'Italie, intérêt né lors d'un voyage à Rome à l'âge de douze ans, peut-être à l'origine de sa vocation d'historien de l'art.

Il fait partie de groupes d'intellectuels, artistes ou écrivains qui se réunissent dans la maison de François Mauriac à Vémars. Il y retrouve Ferdinand Bac, Ludovic Halévy, Paul Claudel, Rodin, Monet, Denis, Joyce, Rudyard Kipling, etc. Il fréquente aussi le Castel Saint Claire à Hyères où Edith Wharton accueille Jean Cocteau, André Gide, Louis Bromfield, rejoints parfois par Bernard et Mary Berenson. La relation entre Auguste Rodin et Louis Gillet donne en outre lieu à une passionnante correspondance et à un bel ouvrage sur les cathédrales¹³. Ses relations font de lui une personnalité incontournable de la première moitié du siècle dernier.

Nélie Jacquemart-André et Châalis

Nous ne saurions expliquer les échanges autour des œuvres de Châalis sans aborder la création de ce musée. Remontons à 1902, Nélie Jacquemart (Paris, 25 juillet 1841-Châalis, 14 mai 1912), veuve depuis dix ans du grand collectionneur Édouard André, achète le château de Châalis, son abbaye et son parc situés à Ermenonville dans l'Oise au nord de Paris. Elle procède à la modernisation du château et en fait son 'musée' en y installant ses collections. Elle décède en février 1912 et lègue l'ensemble de ses biens à l'Institut de France. Ils comprennent Châalis, un hôtel particulier boulevard Haussmann à Paris, un important portefeuille d'actions, son patrimoine immobilier parisien et, bien entendu, une collection exceptionnelle d'œuvres d'art dont la plus belle collection privée d'œuvres de la Renaissance italienne en France.

⁹ GILLET 1922.

¹⁰ Eryck de Rubercy vient de rassembler et d'annoter un riche florilège de plus d'une soixantaine d'articles et de textes de conférences de Louis Gillet, écrits entre 1903 et 1943, principalement inspirés par l'actualité artistique européenne de ce demi-siècle: GILLET/RUBERCY 2012.

¹¹ J. GILLET, «Louis Gillet et ses amis», conférence inédite pour le séminaire de M. Daguegan, professeur à la Sorbonne, 1996. Témoignage oral de la petite fille de Louis Gillet au sujet de la conférence de son père, Jérôme Gillet.

¹² BERENSON/GILLET 1926.

¹³ GILLET 1936.

Peintre, portraitiste de mode, femme du monde et femme de goût, elle épousa Édouard André, député, héritier d'une famille de la haute banque protestante et grand amateur d'art, à l'origine du musée des Arts décoratifs. Le couple avait des goûts artistiques proches, bien que Nélie fût d'avantage sensible à la Renaissance italienne. Cette union de convenance fut un succès. Ils voyagèrent beaucoup, en Italie notamment, où ils y firent de nombreux achats chez les antiquaires. Nélie prit une part importante dans l'acquisition des œuvres d'art italien du boulevard Haussmann. Vigilante sur la qualité de ses choix, lorsqu'elle envisageait un achat, elle soumettait tout d'abord les pièces à des experts, conservateurs et critiques d'art, pour s'assurer de leur valeur et de leur authenticité. En 1894, elle retourna en Italie, où elle entreprit de compléter sa collection de médailles, plaquettes de bronze, marbres, peintures et objets décoratifs de la Renaissance italienne. Selon les factures conservées, elle effectua plus de 260 achats. Elle partait pour un périple en Orient lorsqu'elle apprit la mort de la princesse Murat, héritière du domaine de Châalis, autrefois propriété de sa bienfaitrice Madame de Vatry. Elle acquit la propriété en vente publique en juin 1902. Souhaitant rivaliser avec le faste de l'hôtel parisien, elle décora somptueusement salons, bibliothèque, corridors et appartements, vidant pour cela, les réserves de sa demeure parisienne. Le décor fut modifié, après sa mort, en 1912, par l'adjonction des achats effectués lors de son dernier voyage en Italie, chez des antiquaires de Florence, de Venise et de Milan.

Par testament du 19 janvier 1912, elle légua ses biens à l'Institut de France avec obligation de créer un musée dont elle précise la muséographie et la gestion. Le testament stipule que l'Institut de France devra: conserver intact l'aménagement de Châalis et de ses collections; veiller à la protection et à l'entretien du parc, des ruines et des dépendances; nommer un conservateur pour diriger le musée¹⁴.

La Fondation Jacquemart-André est créée le 19 janvier 1912 au sein de l'Institut de France pour organiser la gestion de l'ensemble des biens. Conformément aux volontés de la donatrice, deux conservateurs, Émile Bertaux et Louis Gillet, prennent en charge respectivement le musée du boulevard Haussmann et l'abbaye de Châalis, sous l'égide d'un directeur à la tête de la Fondation. Il faut inventorier les collections, les classer et concevoir leur mise en valeur.

Le testament de Nélie comporte un inventaire complet et manuscrit du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis¹⁵. La donatrice étant décédée le 15 mai 1912, on peut considérer que l'inventaire a été réalisé sous son autorité et donne un aperçu exact de l'état des collections à sa mort. Gillet, dont les premières missions furent de constituer un catalogue et de concevoir une politique d'acquisition¹⁶, réalisera ses inventaires et son catalogue en s'appuyant sur ce document pour tenter de préciser la répartition des œuvres entre le musée de Châalis et celui de Paris à la date du décès de la légataire. L'inventaire indique quelles œuvres étaient à Châalis à la mort de Nélie, leur emplacement, leur attribution, leur datation et leur valeur monétaire. Chacune est accompagnée d'un numéro d'inventaire et du numéro du catalogue de Gillet au crayon à papier (rajouté tardivement). Malheureusement les reçus des antiquaires pour l'achat des œuvres italiennes du musée n'ont pas été retrouvés dans les différents fonds consultés.

¹⁴ Une autre clause du testament posera problème aux conservateurs: l'interdiction de déplacer les œuvres ou de les prêter même en cas de nécessité, par exemple pour une restauration urgente. Cependant l'Institut contournera cette clause pendant la guerre, pour des raisons de sauvegarde des œuvres.

¹⁵ Nélie Jacquemart André, extrait du testament du 19 janvier 1912, fonds du musée de Châalis.

¹⁶ Il s'occupe notamment de l'achat des manuscrits ayant appartenu à la bibliothèque de l'Abbaye et, en 1923, de celui de la collection du marquis de Girardin, comme indique la correspondance Gillet conservée aux Archives de l'Institut de France.

Le 26 juin 1912, Louis Gillet est confirmé par l'Institut de France dans ses fonctions de conservateur de Châalis, comprenant le musée, les ruines et le parc¹⁷. Il restera à son poste jusqu'à sa mort en 1943¹⁸.

Les sources

Précisons à présent quels sont les fonds connus dont la consultation a permis d'éclairer les relations entre Louis Gillet et Bernard Berenson¹⁹.

La Villa I Tatti conserve la correspondance de Bernard Berenson et de Louis Gillet (1908-1943)²⁰. Cette correspondance rend compte de la visite de Berenson à Châalis en juillet 1920, visite au cours de laquelle il étudie les peintures de la Renaissance et propose des attributions. Louis Gillet sollicite alors son aide pour établir la seconde édition du catalogue du musée de Châalis et sollicite des précisions sur les attributions suggérées lors de la visite. En retour, Berenson demanda des photographies. Le 7 mars 1924, Louis Gillet écrit : «Je vous fais envoyer par la poste trois ou quatre photographies italiennes de mon petit musée. Il y en a une quinzaine d'autres qui pourront vous intéresser et entrer dans vos collections, mais la plupart ne sont pas faites». Outre une collection importante de photographies du musée Jacquemart-André à Paris, la Villa I Tatti conserve dix photographies de Châalis représentant principalement les œuvres de la Renaissance. Les quelques lettres de Mary Berenson se présentent de la même manière que celles de son mari, elle y parle essentiellement des futures visites de Louis Gillet, faisant référence à la commande d'une photographie d'une œuvre de Châalis. Les lettres de Mme Gillet à Berenson de 1944, 1945 et 1948 traitent de la publication de cette correspondance, en préparation.

Le fonds de la Bibliothèque Nationale de France présente la correspondance de Louis Gillet à Bernard Berenson (1908-1943) classée de manière similaire à celle conservée à la Villa I Tatti²¹. La correspondance de Bernard Berenson à Louis Gillet est manuscrite, celle de Louis Gillet à Bernard Berenson est dactylographiée, chacune conservée dans un carton distinct.

On constate que ces correspondances se complètent, les manques de la Villa I Tatti étant comblés par les lettres conservées à la Bibliothèque Nationale et réciproquement.

Auprès du musée Jacquemart-André l'on retrouve : les archives de Louis Gillet, contenant les manuscrits annotés des catalogues du musée, des lettres envoyées au régisseur du domaine de Châalis et le testament de Nélie Jacquemart André ainsi que l'inventaire après décès. En outre on peut y consulter le catalogue informatisé de l'ensemble des collections avec l'évolution des attributions²².

¹⁷ Le conservateur partage la gestion avec le régisseur du domaine qui, en 1912, est M. Becker.

¹⁸ Lui succèdent de 1945 à 1954, Émile Mâle, de l'Académie française, qui termine ses jours à Châalis, puis le peintre Jean-Gabriel Domergue de 1954 à 1963, les historiens Paul Deschamps de 1963 à 1974, Pierre Marot de 1974 à 1990 et Robert-Henri Bautier de 1990 à 2000 et enfin Jean-Pierre Babelon, l'actuel conservateur. Le domaine de Châalis est classé Monument historique depuis 1965 (lettre à propos du classement du domaine, fonds du musée Jacquemart-André de Châalis).

¹⁹ Voir aussi, en fin d'article, la liste des sources.

²⁰ Elle se compose de quatorze pochettes, classées par dates, neuf de Louis Gillet à Bernard Berenson (manuscrites) et cinq de Bernard Berenson à Louis Gillet (dont quelques lettres de Mary Berenson et deux lettres manuscrites, probablement des renvois). William Morstyn-Owen a publié quelques-unes de ces lettres : GILLET-BERENSON 1956.

²¹ On y retrouve aussi une importante correspondance de Louis Gillet avec de nombreux historiens de l'art, conservateurs, écrivains et artistes ainsi que divers manuscrits préparatoires à ses ouvrages, ses carnets de notes et ses agendas personnels.

²² Consultable au château de Châalis, Ermenonville, Oise, sur demande. Réactualisé dans la base de données Rétif de l'INHA.

L'Institut de France conserve dans sa bibliothèque et ses archives: la correspondance très dense de Louis Gillet avec les différents régisseurs de Châalis, directeurs de l'Institut de France et de la Fondation, les rapports d'activités, tous les documents administratifs de gestion, les procès verbaux de la Commission chargée de la gestion et le fonds Émile Mâle. Ce fonds donne un bon aperçu des trente années de travail d'un conservateur-gestionnaire de Châalis confronté aux difficultés inhérentes à la création du musée et à l'entretien du domaine.

Les photographies envoyées à Berenson et celles qui ont illustré le catalogue de Châalis sont conservées dans le fonds Bulloz de la Réunion des musées nationaux²³.

La correspondance de Louis Gillet avec Bernard Berenson

S'adressant à Louis Gillet, Bernard Berenson écrivait: «Je suis comblé d'être connu en France. Sur tant de points, c'est là que je suis humainement le mieux compris, et le plus apprécié»²⁴. C'est en octobre 1908 que les deux hommes se rencontrèrent sur le pont du navire *La Provence* qui faisait route vers New York. Louis Gillet avait déjà beaucoup d'estime pour les ouvrages de Bernard Berenson. En 1908, il lui avait écrit une longue lettre pour le complimenter sur son étude des *Peintres italiens de la Renaissance*:

C'est peut-être le plus grand service que vous avez rendu à l'histoire de l'art, que d'avoir défini mieux qu'aucun autre critique la personnalité des différentes écoles, d'avoir distingué à côté de l'école florentine, la physionomie spéciale des écoles ombriennes, et à côté de Venise, la figure de l'école du Nord; d'en avoir caractérisé les différents génies, d'en avoir plus précisément qu'aucun autre délimité la carte²⁵.

Ils entretenaient des relations complexes, animées par de nombreux échanges intellectuels sur leur analyse de la société occidentale, les quarante années d'histoire qu'ils traversèrent, l'actualité littéraire et artistique de la première moitié du XX^e siècle, leur vie privée (voyages, lectures, familles, désirs, ambition, espoirs) et leurs travaux d'historiens de l'art et de conservateur. Cette amitié ne prit fin qu'à la mort de Louis Gillet en 1943.

La correspondance de Bernard Berenson semble un reflet assez exact de sa personnalité. Au fil de la lecture, le caractère se dessine. Bernard Berenson parle principalement de lui, pose peu de questions à son interlocuteur, sauf sur des thèmes en rapport avec ses centres d'intérêts. Il attend des réponses exactes et circonstanciées, aussi exigeant avec les autres qu'avec lui-même. Plus la relation entre les deux hommes avançait plus leurs liens se resserraient, plus Berenson confiait à Louis Gillet ses déceptions, concernant l'avancée de ses recherches, ses projets de publication ou ses lectures:

You mention Cocteau and Gide. The latter despite his fine prose repels and bores me. As for le petit Jean it is hard for me to take him seriously and harder to understand that Paris takes him so hard. He would be the eternal adolescent if a world like eternal could in the most attenuated way, be applied to Cocteau, a moth-eaten butterfly²⁶.

²³ Le fonds a été racheté par la Réunion des musées nationaux en 1999. Dans le registre cédé à la Réunion des musées nationaux par l'agence Bulloz, on trouve la liste de toutes les œuvres photographiées par Bulloz à Châalis. Il est intéressant de voir quelles photographies furent utilisées pour les catalogues, et lesquelles sont restées en réserve.

²⁴ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 21 août 1927.

²⁵ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 27 décembre 1908.

²⁶ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 22 avril 1934. Sur les relations entre Bernard Berenson et Jean Cocteau, voir, dans ce volume de «Studi di Memofonte», l'article de Claudio Pizzorusso.

Ses opinions sur les événements historiques, la politique contemporaine ou l'histoire de l'art étaient très arrêtées et n'appelaient que rarement la discussion. L'essentiel de la correspondance tournait autour de leurs travaux, de la traduction des *Italian Painters*²⁷, que Berenson confia à Louis Gillet dès 1908, peu après leur rencontre, de ses opinions le plus souvent sans appel, de nouvelles de leurs amis communs, de leurs voyages et de ses ambitions personnelles et, bien entendu, des corrections à apporter au catalogue de la collection de Chaalis comme nous verrons plus loin.

Berenson écrit par exemple à propos des traductions en cours:

I am returning your Mss. translation of my central and North Italian Painters, and I want to tell you how remarkable I find it as a paraphrase. You have made a French book out of it, and that is an achievement I little exacted from anybody. In fact it was skepticism on that score that made me so lukewarm in the matter. Now that I see it can be done I shall be greedy to see a good deal more of myself in French and, in your French at least. But when will you find the leisure for a task so unremunerative. At all events I am sending you a copy of my "Sienese Painters of the Franciscan Legend". You still have the Venetian Painters to finish the preface to write, to revise Mme de Rohan Charles du Bos's Florentine Painters- how I wish you had done it all yourself! But before you begin to translate the Sienese Painters I shall have some corrections and additions, particularly for the second part²⁸.

Berenson sera ravi de la traduction des *Italian painters*: «je serais heureux – écrit-il – d'être accessible aux lecteurs français, et je ne voulais certainement pas être traduit par un autre que vous»²⁹. Il y aura trois éditions françaises avec une préface et une introduction de Louis Gillet en 1926, 1935 et 1938.

Malgré sa propension à l'égoïsme, ces lettres expriment l'affection sincère qu'il porte à Louis Gillet. Il s'inquiète de sa santé au point d'écrire à Mme Gillet pendant la première guerre mondiale (n'ayant aucune nouvelles du front) où son mari est commandant, puis pendant la seconde guerre mondiale en 1943 lorsque Gillet est très malade.

La correspondance de Louis Gillet reflète l'image d'un homme extrêmement cultivé. Catholique convaincu (sa passion pour l'architecture religieuse, son attachement à enseigner pour des institutions catholiques, et son projet de jeunesse d'entrer dans les Ordres le prouvent) il fait preuve de tolérance et d'intérêt pour les autres; posant de nombreuses questions sur la santé de Mary Berenson, celle de Berenson ou de leurs amis, etc. Il dit préférer le calme de Chaalis à la société parisienne mais devoir revenir à Paris pour que sa femme ne se sente pas isolée. Il s'excuse systématiquement de son retard concernant les travaux confiés par Berenson, se reprochant de ne pas avancer, mais ne se plaint que rarement de sa charge de travail écrasante. Considérant comme un grand honneur de traduire les ouvrages de Berenson, qui constitue à ses yeux la référence en histoire de la Renaissance italienne, il s'évertue à l'achever au plus tôt.

Les deux hommes s'estimaient, se respectaient mais une certaine pudeur interdisait les discussions d'ordre privé; on donnait simplement des nouvelles de la santé des uns et des autres (lorsque Mary Berenson fut malade, ou lors du décès d'un des fils de Gillet pendant la guerre, de la situation de sa fille aînée et de son beau-fils en Grèce où il était Directeur de l'école d'Athènes).

Des affinités intellectuelles, naît vite une amitié. Gillet écrit durant la première guerre mondiale: «Ce qui me manque le plus dans les tranchées, c'est le plaisir de la conversation. Il n'y a presque personne avec qui échanger deux idées. C'est pourquoi vos lettres me sont

²⁷ BERENSON/GILLET 1926 (plusieurs rééditions).

²⁸ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 22 juin 1924. Lettre intégralement transcrite dans l'Annexe 1.

²⁹ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 20 novembre 1923.

tellement précieuses. Par vous je me rattache encore à la vie spirituelle»³⁰. Pourtant entre le pont du bateau voguant pour New York et la mort de Louis Gillet en 1943 qui affecta profondément Bernard Berenson (si l'on en croit les lettres qu'il adressa à la veuve de son ami), les deux historiens de l'art n'eurent pas beaucoup l'occasion de se voir. Ils se retrouvèrent surtout à Sainte Claire le Château chez leur amie la romancière Edith Wharton.

Louis Gillet reçut aussi Bernard Berenson au musée de Châalis. Dans la réédition de 1935 des *Peintres italiens de la Renaissance*, évoquant la visite que Bernard Berenson y fit en 1914, fait l'éloge de la curiosité et de l'érudition de son ami:

Le musée de Châalis est une bien petite collection et qui ne contient guère que des peintures de second ordre; le musée était à peine entr'ouvert, que j'y reçus la visite de M. Berenson. Et il n'y perdit pas son temps. Il reconnut aussitôt dans ces peintures négligées un joli tondo de Balducci³¹ (Fig. 1), dont j'ai retrouvé les "pendants" chez M. Henri Woodwart, à Londres, et une précieuse toile de ce maître exquis, le plus rare de tous ceux qui sortirent de la boutique de Squarcione, Domenico Morone³².

Berenson qui critiqua pourtant la collection Jacquemart-André tout le temps où il fut le conseiller d'Isabelle Stewart Gardner, qui collectionnait également les primitifs italiens³³, était consulté aussi pour les œuvres du musée Boulevard Haussmann à Paris:

J'ai été pour vous, il y a deux ou trois semaines au musée du Boulevard Haussmann, pour découvrir la vierge de D. Morone, mais j'ai joué de malheur: il s'est rependu ce jour là un brouillard si sombre sur Paris [...] C'est à recommencer. Naturellement, ce Morone n'est pas marqué au catalogue (du moins sous le nom de Morone); je ferai choix d'un jour clair pour recommencer mon inspection, j'y trouverai mon profit, car je connais fort imparfaitement cette collection. C'est un endroit si triste, avec ce luxe importun, je m'y sens mal à l'aise et je n'y mets jamais les pieds³⁴.

J'ai revu au musée André le numéro 736³⁵: on aurait bien envie que vous eussiez raison que ce fût un Bellini. Le paysage est de toute beauté et le rapport de ce paysage avec la figure, l'importance qu'il prend comme accompagnement du tableau, sont une chose qui à cette date ne peut être que d'un grand maître: cela annonce le petit Titien du Louvre, sur le même sujet (le *Saint Jérôme* au clair de lune). Bulloz n'a pas la photographie, on la fera pour vous, vous la recevrez avec le reste de votre commande³⁶.

On sait que du vivant de Nélie, Bernard Berenson s'était rendu sans y être invité boulevard Haussmann³⁷. En 1913, il identifia la plupart des œuvres des primitifs italiens du musée du boulevard Hausmann³⁸ pour le catalogue d'Émile Bertaux et ses attributions ne furent pas remise en cause, pour la plupart, jusqu'à nos jours. De la même manière, il semblait normal qu'il aidât Louis Gillet à identifier les œuvres de Châalis et y découvrit des tableaux de maîtres. Aujourd'hui ses attributions ont été remises en question mais son analyse a servi de base pour identifier la période et l'école³⁹.

³⁰ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, le 18 juillet 1915.

³¹ Giacomo Pacchiarotti, *L'Hiver*, attribuée à tort à Matteo Balducci par B. Berenson.

³² BERENSON/GILLET 1935, p. 10.

³³ BERENSON-GARDNER/HADLEY 1987.

³⁴ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 7 mars 1924. Voir la transcription de la lettre dans l'Annexe 1.

³⁵ Il s'agit d'un *Saint Jérôme dans le désert* d'Anonyme vénitien conservé au musée Jacquemart-André de Paris.

³⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 16 janvier 1927.

³⁷ Cahier de notes de Nicky Mariano, Archives de la Villa I Tatti, Florence.

³⁸ BERENSON 1966.

³⁹ Voir Annexe 2 et le répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises XIIIe-XIXe siècles (RETIF) dressé par l'INHA.

La propension de Berenson à analyser une œuvre en fonction des correspondances formelles et de rapprochements stylistiques (de la période et de la même région), plutôt que de s'appuyer sur un travail de recherche documentaire et archivistique est connue. C'est à cette approche intuitive que Louis Gillet fait appel pour identifier les œuvres de Châalis, comme le démontre ce passage:

J'ai reçu ce précieux "tirage à part" de Dedalo, j'ai lu votre pièce pirandellienne à neuf tableaux ou à neuf personnage⁴⁰. C'est assurément un petit chef-d'œuvre de démonstration, un parfait exemple de méthode. J'admire comme l'intérêt se soutient d'un bout à l'autre, comme la curiosité ne nous fatigue pas et se renouvelle toujours, sans aucun élément étranger au problème, sans historiettes ni anecdotes sans considération sur "le moment" et le "milieu": j'imagine que ce morceau qui résume trente ans d'expériences demeurera le type de votre manière, quelque chose de classique en son genre comme certaines leçons de Claude Bernard ou de Pasteur. C'est la perfection de ce que vous cherchiez depuis le temps de votre Lorenzo Lotto⁴¹: mais depuis lors quelle prodigieuse étendue de ressources vous avez acquise! Comme le clavier d'instruments dont se servent un Morelli paraît mince et insuffisant! Vous avez doué votre art d'un extraordinaire outillage technique, d'appareil d'analyse étonnamment diversifié, sans parler d'une connaissance de la peinture italienne où personne dans le monde ne vous dispute l'excellence. Ce qui émerveille d'ailleurs, plus que tout le reste, c'est que tout cela demeure au service du goût le plus délicat, le plus juste. On rêve avec un peu d'effarement à ce que deviendra cet arsenal critique entre les mains de quelques "apprenti sorcier" d'oltr'Alpe, et chez une intelligence dénuée de votre sensibilité⁴².

On notera enfin les échanges réguliers de leurs travaux, livres, cours, articles, et critiques d'expositions mais aussi critiques de pièces de théâtre et d'ouvrages, chacun attendant avec hâte l'appréciation de l'autre. Tous deux catholiques, ils partagent les mêmes valeurs et la même vision de l'art religieux occidental. Berenson croit fermement à la supériorité de la religion catholique sur toutes les autres religions. Gillet sensibilise ainsi Berenson à l'art médiéval et notamment à Saint François d'Assise⁴³.

La collection de Châalis

À présent, penchons nous sur la constitution de la collection de Châalis, objet d'une partie des échanges avec Bernard Berenson. Des œuvres d'art de Châalis rassemblées par Nélie Jacquemart-André, peu gardèrent l'attribution donnée lors de leur acquisition. Louis Gillet consacra beaucoup de temps et d'énergie à «mettre des noms» sur des œuvres de qualité mais souvent anonymes ou manifestement mal attribuées. Certains des noms prestigieux proposés pour les peintures de la Renaissance ont à présent été écartés, même si Louis Gillet les assortissait de prudents «atelier de» ou «attribué à» dans son catalogue, mais elles restent des témoignages du goût exquis de leur propriétaire qui rassembla à Châalis une collection d'œuvres de maîtres italiens – du XIV^e au XVIII^e siècle – moins connus que ceux du musée de Paris.

Louis Gillet aime parler de l'abbaye de Châalis comme d'une campagne rêvée empreinte de poésie et d'histoire. Il apprécie de s'y isoler pour écrire. Certes, de prime abord, les collections ne l'intéressent guère: «elles n'offrent que peu d'objets très remarquables. Mais il y a le cadre; il y a l'abbaye elle-même, avec ses monuments, les restes de son église gothique, ses

⁴⁰ BERENSON 1924-1925.

⁴¹ BERENSON 1895.

⁴² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 12 juin 1925.

⁴³ GILLET 1926c et 1926d.

fresques italiennes, son château du XVIII^e siècle, son parc, les miroirs d'eau, et l'enceinte infinie des bois qui l'environnent»⁴⁴.

Il écrit à Berenson le 16 octobre 1912:

Vous y étiez venu trois ou quatre jours avant moi. Chaalis ne possède pas de grandes merveilles en fait de peinture, mais ce sont des tableaux pour lesquels votre clairvoyance serait bien nécessaire. Y a-t-il beaucoup de faux? Je ne crois pas: la plupart des tableaux d'ici n'en vaudraient pas la peine, ce sont surtout des œuvres très repeintes, très abîmées, mal éclairées, mais où un historien tel que vous trouverait, je n'en doute pas, quelques documents curieux, ou quelques rapprochements à faire.

Mais Gillet est tombé sous le charme du lieu. Son attirance pour l'art italien s'épanouit dans l'étude du portique Renaissance, des fresques du Primatice dans la chapelle royale et de quelques œuvres majeures de la collection dont l'attribution problématique fera l'objet de discussions avec Bernard Berenson. Ainsi, le 6 juin 1922:

Je suis en train de rédiger un petit erratum pour mon catalogue de Chaalis qui en a grand besoin, j'y tiens compte naturellement des attributions si précieuses que vous m'avez indiquées au cours de votre visite. Il y a en particulier une Présentation au Temple que vous avez reconnue pour être de Morone. Je crois me souvenir que ce morceau fait partie d'une série, dont quelques autres fragments se trouvent dans une collection parisienne. Je n'ai pu en retrouver l'indication dans le t.VII de Venturi, (le dernier que je possède, je n'ai pas encore le suivant), ni dans le catalogue sommaire qui se trouve à la fin des North italian painters. Auriez-vous l'obligeance de compléter mes souvenirs et de me donner l'adresse qui me manque?

Et le 30 juillet 1924:

En même temps que cette lettre, je vous adresse la nouvelle édition de mon catalogue; vous y retrouverez presque toutes les corrections que vous m'avez proposées. Puis-je vous demander en échange un petit service? Il y a aux Offices un admirable petit tableau de Bellini⁴⁵, qui passe pour représenter une scène empruntée au livre des trois pèlerinages. Vous savez que ce poème a été composé par un moine de Chaalis, et qu'il a servi de modèle au livre de John Bunyan⁴⁶: ce n'est pas une petite gloire pour mon abbaye. Savez vous qui a le premier reconnu le sujet du tableau des offices, pour qui et à quelle occasion ce tableau a été peint, et qu'elle est la meilleure étude à consulter sur cet article? Peut être trouverez vous cela en feuilletant dix minutes les fiches de votre admirable bibliothèque: mais n'y consacrez pas plus de recherches. Si cela doit vous coûter trop de peine, j'aime mieux me débrouiller tout seul.

Louis Gillet considère sa mission comme triple: conservateur d'un musée d'art, d'un musée d'histoire et d'un musée littéraire. Il veut créer une sorte de «réserve ou de parc national»⁴⁷ de la pensée et de l'histoire française, selon ses propres termes. Ce travail qui paraît idyllique au premier abord, devint rapidement une charge compliquée pour le conservateur. Car il découvre vite que l'ouverture d'un musée demande beaucoup d'organisation. Il faut écrire un règlement, décider des heures de visites, baliser un parcours d'exposition, rédiger des cartels, encadrer et protéger les œuvres, sécuriser le château et le domaine, former le personnel. Il faut aussi et surtout inventorier les collections, écrire le catalogue pour qu'il soit

⁴⁴ GILLET 1925, p. 427.

⁴⁵ Il s'agit, peut-être, de l'*Allégorie sacrée* du musée des Offices de Florence de Bellini.

⁴⁶ Guillaume de Digulleville, moine cistercien de l'abbaye royale de Châalis, est l'auteur d'une trilogie allégorique (*Pèlerinage de vie humaine* 1330-1355, *Pèlerinage de l'âme* 1355-1358, *Pèlerinage de Jésus Christ* 1358), qui inspira le conte allégorique de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (1678).

⁴⁷ GILLET 1925, p. 427.

disponible à la vente avant l'ouverture au public et même se préoccuper de faire éditer des cartes postales.

Tout cela occupe Gillet jusqu'à sa mobilisation en 1914, et même à son retour de la guerre où une lourde tâche l'attend: récolter les collections, réparer les dégâts, et rouvrir au public, ect. Finalement, aussi merveilleux que soit le domaine, le travail ne va pas être de tout repos pour un jeune conservateur qui n'a pas été formé à ce métier.

Néanmoins, il réalise vite qu'on lui confie un «capharnaüm»⁴⁸, où gisent les trésors imprécis d'une collection tout aussi indéfinissable sans un inventaire précis/clair. Le travail commence, il se prépare pour l'ouverture de Châalis: «ce qu'est Chantilly pour l'intelligence de la France féodale, Châalis va l'être pour celle de la France religieuse»⁴⁹. Le musée ouvre ses portes le 10 décembre 1913. Gillet prend très au sérieux son rôle et le définit en ces termes à Frédéric Masson, régisseur de la Fondation Jacquemart-André: «Le conservateur dresse et tient régulièrement à jour l'inventaire des meubles, tableaux, marbres et objets d'art dont il a la conservation, il assure la confection des catalogues de l'abbaye et du musée de Châalis. Il a également la garde de tous les documents pouvant servir à l'histoire de l'abbaye de Châalis et de divers objets du musée»⁵⁰.

On aménage au mieux pour protéger les objets, permettre les visites et conserver la présentation originale. Beaucoup d'œuvres changent de place: des salles sont transformées pour faciliter le parcours, tout en protégeant les œuvres. Gillet se justifie en expliquant que Nélie Jacquemart-André modifiait très souvent la disposition des meubles et objets⁵¹. Il faut aussi intégrer les dernières caisses d'œuvres achetées par Nélie en Italie. Toutes ces modifications poseront des problèmes de réaménagement après la guerre et surtout de catalogage.

Louis Gillet va s'efforcer de donner au visiteur le sentiment d'être reçu dans l'intérieur de la donatrice, intérieur qu'il réorganise quelque peu à la manière des *period rooms* qu'on commence à installer à cette époque dans les musées anglais et aux États-Unis. Il apprécie l'idée de constituer des salles évoquant une période artistique donnée, et regroupant Beaux-Arts et Arts appliqués; être tenu de respecter, partiellement, le décor voulu par Nélie Jacquemart-André n'est pas pour lui déplaire, mais il s'efforce de créer un parcours muséographique compréhensible.

Parallèlement, un musée lapidaire est créé dans l'orangerie dès juillet 1913 pour présenter les vestiges archéologiques retrouvés dans les fouilles de l'abbaye.

En compilant les archives des réunions de la Commission Administrative Centrale (C.A.C.) de l'Institut de France, les correspondances administratives de Louis Gillet ainsi que ses rapports d'activité et en corroborant ces informations éparses avec les photographies réalisées par Jacques-Ernest Bulloz, le photographe attitré de la Fondation, on parvient à retracer les nombreux réaménagements effectués entre 1913 et 1943.

L'inventaire

Lors de sa prise de poste en 1913, Louis Gillet réalise rapidement l'inventaire des collections afin de rédiger un catalogue pour l'ouverture du musée, en s'appuyant sur l'inventaire annexé au testament⁵². Il crée une table de concordance entre les numéros

⁴⁸ Lettre de L. Gillet à R. Rolland, 22 mars 1914, Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet.

⁴⁹ GILLET 1914, p. 15.

⁵⁰ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 10 janvier 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵¹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 19 avril 1937, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵² Extrait de l'inventaire complet, original, du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis, compris dans le Testament de Nélie Jacquemart-André et rédigé par son notaire en janvier 1912, Archives du

d'inventaire et les numéros du catalogue qui ne comprend que les œuvres principales⁵³, mais il veut dresser un véritable inventaire scientifique comme base de travail sur la collection et instrument d'identification des œuvres: il cherche systématiquement les signatures tant sur les tableaux que sur les meubles⁵⁴ et prévoit la restauration de certaines œuvres pour en améliorer la lisibilité⁵⁵.

Le C.A.C. s'étant rendu compte que un certain nombre d'œuvres avaient été déplacées «sans aucune autorisation et sans qu'il y en ait eu trace dans les écritures»⁵⁶, on envoie à Châalis M. Morère, secrétaire de la Fondation, pour assister le jeune conservateur inexpérimenté dans son récolement. Le travail est très long: l'inventaire se poursuivra pendant la guerre et sera achevé par Morère en l'absence de Louis Gillet. Ce dernier écrit régulièrement à F. Masson pour lui faire part de l'avancée du travail: «je continue le fastidieux inventaire, M. Morère viendra opérer le récolement dans une dizaine de jours». La tâche est difficile et il a «hâte d'en avoir fini»⁵⁷. L'étude des derniers achats de Nélie est ardue, elle n'a laissé «que des notes confuses, pleines d'attributions douteuses, ne contenant [...] aucune indication certaine; et ces faibles indices, manquent tout à fait huit fois sur dix»⁵⁸.

En juillet 1914, il a presque fini l'inventaire: «j'ai à peu près achevé mon travail d'inventaire. M. Morère s'installe décidément lundi pour le récolement; j'espère qu'à la fin de la semaine nous en aurons fini avec la révision et qu'il ne restera qu'à vérifier notre œuvre»⁵⁹. Il instaure un système de fiches: «nos fiches quand elle seront constituées, avec signalement et bibliographies, formeront un recueil précieux, et peut-être la meilleure part du musée de Châalis»⁶⁰. Dans la continuité de ce travail, juste avant son départ pour la guerre, Louis Gillet annote son catalogue, y rajoutant les nouvelles attributions.

Il lance aussi une campagne de photographies: «l'on peut contrôler au moyen des photographies qui ont été prises dans l'automne 1912 (par Buloz)»⁶¹. Ces photographies, seul témoignage de la «muséographie» initiale, seront très précieuses en 1918 lorsque Louis Gillet devra remettre en place toutes les œuvres déplacées à Paris pendant la guerre.

En 1920, Louis Gillet remettra à l'Institut en même temps que l'inventaire général une liste des livres et manuscrits de la bibliothèque de Châalis qui sera classée afin de paraître dans le catalogue général des bibliothèques de l'Institut⁶².

À partir de la copie de l'inventaire de 1912, du manuscrit annoté du catalogue-itinéraire de 1914, du récolement réalisé avec Morère et achevé durant la guerre, il dresse, sous forme de feuillets manuscrits et en procédant salle par salle, toutes œuvres confondues:

musée Jacquemart-André de Châalis.

⁵³ L'inventaire de 1912 a été annoté par Louis Gillet, il y a ajouté les numéros de son inventaire de 1914 en face des numéros de 1912. Il précise parfois le déplacement des œuvres d'une salle à l'autre ou leur disparition.

⁵⁴ En juillet 1914, Gillet raconte: «Je continue l'inventaire, en reprenant les meubles un à un et en les retournant de toutes les manières pour découvrir les signatures» (Lettre de L. Gillet à F. Masson, 30 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance). Il fait appel à des spécialistes, qu'il invite à venir examiner les œuvres: «un M. de Salveste est venu hier, et m'a rendu le service de deviner sur un meuble une signature indéchiffrable de Martin Ohneberg. Ce Monsieur a été stupéfait de notre richesse en meubles française du XVIII^e siècle» (lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance). Convaincu de l'importance de ce travail, il écrit à F. Masson que «si l'on fait juste un grand catalogue général et illustré, Châalis fournira en ce genre une contribution excellente, pour le mobilier ordinaire du XVIII^e siècle, autant que pour le mobilier italien de la Renaissance. Ce sera vraiment une mine pour les arts décoratifs» (Lettre de L. Gillet à F. Masson, 20 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance).

⁵⁵ Un restaurateur, Chauffrey, est dépêché à Châalis pour nettoyer certaines peintures.

⁵⁶ P. v. de la C.A.C., séance du 31 juillet 1918, Archives de l'Institut de France, 5A11.

⁵⁷ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 25 juin 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁵⁸ GILLET 1914, p. 8.

⁵⁹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁰ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 23 juillet 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶¹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 1^{er} août 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶² CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS 1928.

- un état A des objets précieux (peintures, sculptures, objets d'art) qui correspond au catalogue-itinéraire de 1914;
- un état A' des objets précieux pour les œuvres complémentaires récolées après la rédaction du catalogue-itinéraire;
- un état B pour tout le mobilier du château, les vieux tapis, morceaux de moquettes et autres objets de peu d'importance⁶³ dont on avait dressé l'inventaire avant 1918;
- un état B' pour les objets «ordinaires» inventoriés postérieurement.

Le travail est terminé en 1922. Louis Gillet s'atèle alors à la réalisation d'un répertoire méthodique, une sorte de contre inventaire, par nature d'objets et par technique, peintures, pastels, dessins, meubles, objets d'art, textiles, afin de faciliter la consultation de l'inventaire et de disposer d'un outil de travail d'usage plus aisé⁶⁴. Cet inventaire sert de base aux différentes éditions des catalogues et donc à l'attribution des œuvres.

La conservation

Le travail d'inventaire permet aussi d'évaluer l'état de conservation des œuvres, peu satisfaisant (on constate que de nombreux tableaux «s'écaillent»). Louis Gillet procède dès 1914 à la protection des œuvres par des systèmes de sécurité et s'efforce de stabiliser le taux d'hygrométrie afin de les protéger de l'humidité. Il demande un crédit pour faire restaurer un Bellotto en novembre 1913. En 1920, un restaurateur est affecté à Châalis, M. Boutreux⁶⁵. Il prend en charge la restauration des tableaux, des sculptures, des terres cuites, des fresques de la chapelle et des monuments. Il faudra attendre 1937 pour que l'Institut de France et Louis Gillet décident de faire appel à des experts reconnus par les musées nationaux, Pierre Paulet, Pierre Michel et Jacques Maroger, les chefs des ateliers de restauration du Louvre, pour restaurer les collections de la Fondation Jacquemart-André. Un état des travaux à effectuer d'urgence sur les peintures est établi le 27 juin 1937. Les restaurateurs sont très inquiets du mauvais état du «Vieillard» de Matteo Balducci⁶⁶ (Fig. 1), ils se contenteront donc «de le débarrasser des nombreux repeints qui le maculent»⁶⁷.

Toujours dans le dessein de protéger les œuvres et pour respecter le testament de Nélie Jacquemart-André, interdisant les déplacements, les prêts sont presque tous refusés, particulièrement lorsque les œuvres demandées sont fragiles. De Nolhac, nouveau conservateur du musée du Boulevard Haussmann, sollicite le prêt d'une *Suzanne au bain* conservée à Châalis (il s'agit vraisemblablement de *Suzanne et les vieillards* de Palma le Jeune). Louis Gillet la lui refuse à cause de son état⁶⁸. En revanche, étonnamment, les deux panneaux de polyptique de Giotto (*Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Laurent*)⁶⁹, sont prêtés pour l'exposition sur l'art italien du Petit Palais en 1935 en dépit de leur fragilité, alors qu'ils avaient été refusés en 1922 pour une rétrospective de Giotto à Florence⁷⁰. La politique de prêt, dictée par l'Institut, est très stricte durant les dix premières années d'existence de la Fondation. Comme à Chantilly, on refuse alors systématiquement les prêts mais des dérogations sont ensuite

⁶³ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 2 mars 1921, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁴ Répertoire manuscrit: archives du musée Jacquemart-André de Châalis, dossier Louis Gillet.

⁶⁵ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 4 juin 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁶ *L'Hiver. Un vieillard se chauffe devant une cheminée*. Œuvre aujourd'hui attribuée à Giacomo Pacchiarotti (Andrea de Marchi, 1993 ; Everett Fahy 1999).

⁶⁷ Aujourd'hui c'est le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) qui prend en charge la restauration des œuvres de la Fondation Jacquemart-André (musées de Châalis et de Paris).

⁶⁸ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 17 octobre 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁶⁹ Sur ces deux panneaux, voir le catalogue de l'exposition GIOTTO E COMPAGNI 2013, pp. 132-151.

⁷⁰ Lettre de L. Gillet à L. Germain-Martin, 23 mai 1932, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance générale 1931-1939.

accordées ponctuellement. Cette politique restrictive des prêts pénalise aussi la recherche scientifique, les œuvres d'étant pas présentées dans le cadre d'exposition sont peu étudiées.

Les catalogues et les notices

Dès le 23 juillet 1912 les exécuteurs testamentaires de Nélie Jacquemart-André demandèrent que débutent les travaux nécessaires à la confection du catalogue critique des musées de la fondation. En avril 1913, Louis Gillet propose que soit imprimé, avant le catalogue critique, un guide d'une centaine de pages comprenant une notice sur Mme Édouard André, des extraits de son testament et une histoire abrégée de l'abbaye de Châalis et de ses monuments, un catalogue sommaire des collections, un itinéraire, une carte du désert d'Ermenonville⁷¹, enrichi de photographies réalisées par le photographe Jacques-Ernest Bulloz⁷².

Il y travailla durant l'été 1913, fit des recherches auprès d'érudits locaux, dans les archives d'Île-de-France, les archives départementales de l'Oise, puis il rédigea un historique de l'abbaye de Châalis. Pour écrire les notices des collections, il découvrit des signatures, des annotations diverses, des estampilles ou encore des dates camouflées sous un vernis. Il fit appel à Gabriel Hanotaux qui lui rendit visite en mars 1914 pour identifier blasons et armes. Il travailla aussi avec Jacques Doucet, Paul-André Lemoisne (directeur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France). Il recueillit des avis de spécialistes, tels le directeur des musées nationaux Henry Marcel, Louis Dimier, Maurice Tourneux de la manufacture nationale de Sèvres, les conservateurs de Versailles Gaston Brière et André Pératé. Mais aussi Ernest Babelon, son ami de l'Institut, Émile Mâle, l'un de ses maîtres, spécialiste de l'art médiéval français, Jean de Foville, Max Prinnet, spécialiste de l'héraldique, et Émile Bertaux, conservateur du musée Jacquemart-André de Paris.

En janvier 1914, il fit «venir des spécialistes de (sa) ma connaissance pour (le) me renseigner sur les objets étant de leur spécialité», il attend «un orientaliste, qui sera suivi d'un historien du mobilier»⁷³. Parmi d'autres, Salomon Reinach, conservateur des cabinets des médailles de la Bibliothèque Nationale, fut consulté pour les médailles, Paul Alfassa du musée des arts décoratifs, pour le mobilier XVIII^e. Paul Vitry qui avait entrepris d'inventorier les sculptures françaises du vivant de Nélie Jacquemart-André, transmet ses notes à Louis Gillet. Stanislas Lami, auteur de dictionnaires de la sculpture française, apporte sa contribution, acceptant même de se rendre à Châalis⁷⁴, à l'instar de Gaston Migeon et Paul Faucher pour les objets d'Extrême-Orient, Jacques Guérin et Jean Hanoteau pour un buste et Gustave Mendel, conservateur du musée impérial de Constantinople pour la sculpture antique.

Concernant les œuvres italiennes en particulier, il s'adresse à Jean Alazard de l'Institut français de Florence, Lionello Venturi critique et historien de l'art italien (peinture vénitienne), Claude Cochin (rapprochements avec les œuvres conservées en Italie), Carle Dreyfus, attaché au musée du Louvre, Gaston Migeon, conservateur au musée du Louvre pour les objets d'art, André Michel, conservateur des sculptures au musée du Louvre, etc. Pour la deuxième édition du catalogue il fait appel principalement à Bernard Berenson pour l'attribution des œuvres

⁷¹ *CATALOGUE ITINÉRAIRE* 1913. Dans les fonds conservés sur Louis Gillet à la Bibliothèque Nationale de France, on retrouve une série de documents, manuscrits, lettres préparatoires à la rédaction du catalogue, qui cependant ne contiennent pas d'informations supplémentaires par rapport au catalogue.

⁷² Conservées dans le fonds photographique de la Réunion des musées nationaux; des duplicatas réalisés et envoyés à Bernard Berenson sont encore, en partie, conservés dans la photothèque de la Villa I Tatti. Nélie avait fait appel au même photographe en 1898 lorsqu'elle avait le projet de réaliser un catalogue de son musée, boulevard Haussmann, qui cependant n'aboutit pas.

⁷³ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 10 janvier 1914, Archive de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

⁷⁴ Lettre de L. Gillet à S. Lami, 4 mars 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

italiennes. La liste des personnes ressource est longue mais importante, car elle montre que Louis Gillet était en contact avec la quasi-totalité des spécialistes de son temps, ce que le dépouillement de sa correspondance confirme.

Le premier guide de visite est imprimé en 1913 mais un second, plus complet, paraît en 1914 sous le titre de *Notice et guide sommaire*⁷⁵, complété par un *Catalogue itinéraire* qui fournit les notices des œuvres principales exposées à Châalis, salle par salle⁷⁶. Il y aura six éditions de ces opuscules en 1913, 1914, 1920, 1924, 1926 et 1933, puis plusieurs rééditions.

Louis Gillet envoie ces catalogues ainsi que des photographies de certains œuvres aux grands musées et aux historiens étrangers, notamment italiens, comme le directeur du musée des Beaux-Arts de Rome, le byzantiniste Corrado Ricci, le directeur du musée national de Florence (le Bargello), Giacomo di Nicolò, le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, Giovanni Fegolari, mais aussi des Hollandais tel Bredius de la Haie, écrivain d'art et collectionneur des dessins de Rembrandt. Il s'adresse également au directeur de la National Gallery de Londres, G. Holmes et à Laurence Binyon, directrice du British Museum.

Le *Guide sommaire*⁷⁷ est, comme son nom l'indique, incomplet et ne comprend que les œuvres les plus marquantes de la collection, soit 704 numéros (le second volume, organisé de la même manière mais beaucoup plus complet, comporte 1237 numéros). Les œuvres sont décrites salle par salle et dans chaque salle par technique – peinture, sculpture, objets d'art, tapisserie, vitraux, mobilier – et par pays en commençant par les œuvres françaises. Chaque notice comporte le nom de l'auteur en caractères gras, ses dates de naissance et de mort lorsqu'elles sont connues, le numéro d'inventaire, le titre de l'œuvre, la signature (ou l'estampille) et la date, la description, la provenance, le matériau, la forme, les mesures. Il donne aussi des références bibliographiques, les expositions ou les ventes dans lesquelles l'œuvre a figuré. Il note l'attribution par: «atelier de, d'après, attribué à, manière de, copie, inconnu».

Certaines notices s'avèrent être aussi longues que complexes; par ailleurs, les attributions posent très souvent des problèmes, surtout pour l'édition de 1914 où rien n'est sûr, toutes les propositions sont donc discutées et Louis Gillet cite les opinions exprimées par les spécialistes:

Donatello (attribué à). Vers 1450. 842. Buste de Lodovico Gonzaga, marquis de Mantoue (à partir de 1444; m. 1478) [...] L'attribution est encore un problème. L. Courajod et M. A. Venturi ont mis en avant le nom de Nicola Baroncelli, disciple de Brunellesco, qui travailla à Ferrare et y donna le modèle de la statue équestre de Borso d'Este. Rien ne prouve que ce Florentin ait voyagé à Mantoue, où il est certain que Donatello s'est rendu en 1450, vers la fin de son long séjour à Padoue. L'œuvre ne paraît pas être de la main du maître⁷⁸.

Le *Catalogue itinéraire* paru peu après le guide sommaire (quoique vendus ensemble sous la forme de deux volumes) ne s'adresse plus au «grand public» mais à l'érudit, au véritable amateur d'art. Gillet y démontre ses capacités à réaliser un travail scientifique d'envergure. Il proposera, dans l'édition de 1920, de rajouter un «errata et addenda» pour les modifications effectuées pendant l'impression du premier catalogue et à son retour de guerre⁷⁹. Considérant l'édition du premier catalogue inaboutie, Gillet fait appel pour le deuxième et la troisième

⁷⁵ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914.

⁷⁶ CATALOGUE ITINÉRAIRE 1914. Gillet aurait souhaité des notices d'œuvre plus complètes, mais il se fait une raison: «ce sera pour une autre édition» (Lettre de L. Gillet à F. Masson, 19 février 1914, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance), probablement celle de 1920.

⁷⁷ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926.

⁷⁸ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914.

⁷⁹ Lettre de L. Gillet à F. Masson, 4 juin 1922, Archives de l'Institut de France, 61C5, correspondance.

édition à Bernard Berenson afin de l'aider à préciser les attributions des œuvres de la Renaissance italienne.

La présentation des chefs d'œuvre est la seule partie revue d'une édition à l'autre: seules la description des œuvres, les références bibliographiques, et les attributions changent, tandis que la présentation reste sensiblement la même. Chacune des éditions débute par une notice biographique de Nélie Jacquemart-André et de son époux, et les lecteurs y sont invités à faire part de leurs commentaires sur les attributions. Le catalogue suit l'ordre de visite et est enrichi des photographies de Bulloz, qui sont aussi vendues sous forme de cartes postales.

Pour l'édition de 1933⁸⁰, la dernière que Louis Gillet supervisera, il propose «une édition remaniée et augmentée: une dizaine de pièces ont été identifiées»⁸¹. Puis en 1938, il rédige un dépliant sur Châalis⁸², un livret dactylographié de six pages présentant l'abbaye, le domaine, le désert, le château, le musée, les collections, une aide à la visite pour ceux qui ne peuvent pas acheter le catalogue. Dans l'un de ses écrits, il annotera:

Ce n'est pas moi qui dirai du mal du musée de Châalis; il est plein de choses curieuses, de choses rares, et même de belles choses. J'ai passé de longues années à les cataloguer, et j'y travaille encore: un catalogue n'est jamais fini, ou plutôt jamais définitif. On peut toujours rectifier une erreur, corriger une attribution, remplacer une conjecture par une autre, plus vraisemblable. C'est un jeu très divertissant⁸³.

Bernard Berenson conseiller pour l'attribution des tableaux de Châalis

Bien que Louis Gillet ait consulté de nombreux historiens de l'art, Bernard Berenson fut celui qui fit le plus important travail d'attribution pour la Renaissance italienne. Dans son édition de 1926, Louis Gillet écrit ainsi en avertissement: «note de la nouvelle édition: plusieurs attributions du présent catalogue ont été rectifiées par M. Bernard Berenson»⁸⁴.

Concernant l'étude des primitifs italiens, quelques lettres seulement sont conservées; il y est débattu d'une peinture de Bellini conservée à Paris et des œuvres de Morone et de Giotto⁸⁵. Cette correspondance documente les déplacements de Bernard Berenson à Châalis où il se rend à deux reprises: en 1914, puis en 1920. Après avoir identifié en 1913 bon nombre d'œuvres des primitifs italiens du musée Jacquemart-André du boulevard Haussmann pour Émile Bertaux, il lui semble légitime d'aider Louis Gillet à identifier les œuvres de Châalis. Gillet, craignant que Berenson ne soit déçu par la collection de Châalis, le prévient:

Vous y trouverez un mélange vraiment inestimable de belles choses et de choses hideuses. La peinture italienne est représentée par d'abominables barbouillages. C'est la conséquence de l'amour malheureux que Mme André a nourri pour les artistes de ce pays. J'ai dû pourtant cataloguer avec un grand sérieux; vous m'instruirez de mes bévues. J'accueillerai vos corrections avec reconnaissance⁸⁶.

⁸⁰ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933. Nouvelle édition, rectifiée par Bernard Berenson. L'article intitulé «L'Abbaye de Châalis, esquisse historique et archéologique» est signé Louis Gillet.

⁸¹ Lettre de L. Gillet à H. Omont, 19 septembre 1933, Archives de l'Institut de France, 61C5, documents divers «1937-1938-1939».

⁸² NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933. Nouvelle édition, rectifiée par Bernard Berenson. L'article intitulé «L'Abbaye de Châalis, esquisse historique et archéologique» est signé Louis Gillet.

⁸³ Ébauche d'article, *Les jardins d'Ermenonville*, manuscrit, sans date, Bibliothèque Nationale de France, fonds Louis Gillet.

⁸⁴ NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926.

⁸⁵ Voir Annexe 1.

⁸⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, Châalis, 10 juin 1914.

Lors de sa première visite à Châalis, durant l'été 1914, Bernard Berenson avance déjà l'attribution à Matteo Balducci du tondo *L'Hiver* (ou *Un vieillard*), aujourd'hui attribué à Giacomo Pacchiarotti (Fig. 1) et remarque une dizaine d'autres œuvres sur lesquelles il effectuera des recherches successivement, notamment un *Saint évêque* qu'il attribuera à Vincenzo Foppa⁸⁷.

Lors de sa seconde visite en juillet 1920, il examine avec attention la collection des peintures de la Renaissance. Selon une lettre de Louis Gillet datée du 10 juin 1924 (transcrite en annexe), il avance un certain nombre de nouvelles attributions auxquelles les lettres font référence⁸⁸. Ainsi, il écrit le 13 juin 1922:

That reminds me to ask of you a very great favour. I have no photographs of the Italian pictures at Chaalis. If any such exist, please send them to me- at my expense, of course. I am particularly anxious to have a photo of the very picture that you are inquiring about-the Presentation in the Temple that I have ascribed to D. Morone⁸⁹. I am again absorbed in the subject that is my constant preoccupation- the origin and early history of Christianity. I am just finishing Ed. Meyer's fascinating second volume⁹⁰.

Louis Gillet à Bernard Berenson le 7 mars 1924:

Je suppose que le portrait du Gonzague⁹¹ que je vous envoie est la copie d'un Titien perdu, en connaissez-vous d'autres exemplaires? Le poète de cour et la muse⁹² ressemble assez au Dosso Dossi de la National Gallery, et la tête de la femme me rappelle (est-ce une illusion?) celle de la Circé de la collection Benson Pour la Présentation au temple⁹³ auriez-vous l'obligeance de me dire où se trouvent les autres morceaux de la même suite, que je crois que vous connaissez? Je ne me parerai pas de cette découverte je vous en ferai honneur dans mon catalogue, qui va s'imprimer, mais ce serait un grand retard d'attendre votre article. Pour le petit Balducci⁹⁴ (Hyems) (Fig. 1) – que je vous enverrai plus tard, vous ai-je dit que les trois autres "saisons" se trouvent à Londres chez W. H. Woodward? Il y a là dessus un article du Burlington (juin 1923).

Gillet suit fidèlement les conseils de Berenson et lui écrit à maintes reprises pour demander des précisions. Pour être en mesure de répondre et pour compléter ses dossiers, Berenson demande des copies des clichés réalisés par Bulloz pour la première édition du catalogue. Les photographies conservées à la Villa I Tatti ont le mérite de présenter les œuvres *in situ* en l'état et dans le décor de l'époque. Par ailleurs, la plupart des photographies commandées par Bernard Berenson semblent correspondre aux attributions qu'il a effectuées pour la confection du catalogue de Châalis. On peut en déduire que cette commande a servi de support pour les recherches de Bernard Berenson concernant les attributions.

Berenson confirme l'identification du tondo de Matteo Balducci *L'Hiver* (Fig. 1) et de la *Présentation au Temple* (ou *Purification de la Vierge*) de Domenico Morone (Fig. 2)⁹⁵. À la suite de l'attribution de *L'Hiver* à Balducci, Louis Gillet trouve les trois autres *tondi* de cette série sur le thème des *Quatre saisons* chez W. H. Woodward à Londres, publiés pas le «Burlington Magazine» de juillet 1922. Cette attribution est la seule confirmée par des recherches dans la

⁸⁷ Louis Gillet en 1914 l'avait donné à P.-A. Mezzastris de Foligno (GILLET 1914, p. 5); il est aujourd'hui attribué à Giovanni Martino Spanzotti.

⁸⁸ Annexes 1 et 2.

⁸⁹ Fig. 2.

⁹⁰ Édouard Meyer (1855-1930), historien de l'art allemand. Il doit s'agir de l'un des volumes de son *Histoire de l'Antiquité* (*Geschichte des Altertums*).

⁹¹ *François II Gonzague*, attribué à Girolamo da Carpi par B. Berenson. Aujourd'hui donné à un Anonyme mantouan (milieu XVI^e siècle).

⁹² Fig. 4.

⁹³ Fig. 2.

⁹⁴ Giacomo Pacchiarotti, *L'Hiver*, attribuée à tort à Matteo Balducci par B. Berenson.

⁹⁵ Lettres de B. Berenson à L. Gillet, 13 juin 1922 et 3 février 1924.

bibliographie de l'époque. Gillet est particulièrement fier de cette découverte: «je ne suis pas peu fier de posséder le 4^{ème} panneau des *tondi* de Monsieur W. H. Woodward par Balducci»⁹⁶.

Berenson propose aussi onze attributions nouvelles, mais il perd les notes prises lors de sa visite⁹⁷ et en demande une copie: «tous mes remerciements pour vos notes sur Châalis. Elles me seront précieuses, d'autant plus que mes propres notes ont vraisemblablement disparu»⁹⁸. Les notes de Berenson ayant disparu, on ne peut dresser la liste des œuvres auxquelles il s'est intéressé qu'à partir de la précieuse lettre de Louis Gillet du 10 juin 1924⁹⁹ et des notices des différents catalogues où il précise la source des attributions.

Cependant, dans son catalogue, Louis Gillet reste prudent, il indique les différentes attributions possibles même s'il s'agit d'œuvres identifiées par Berenson. Ainsi, pour les deux panneaux représentant Saint Jean l'Évangéliste et Saint Laurent, attribués à Giuliano da Rimini par Berenson, Louis Gillet maintient l'attribution à Giotto confirmée par Perkins en 1918 et Mather et Weigel en 1925¹⁰⁰.

Le 30 juillet 1924, Louis Gillet envoie un exemplaire du catalogue réédité à Bernard Berenson. D'autres nouvelles attributions suggérées par Berenson figurent dans l'édition de 1933. Même tardivement, le 12 avril 1940, Louis Gillet demande de l'aide à Bernard Berenson pour une sculpture n. 30 du catalogue:

J'oubliais (j'oublie tout en ce moment) de vous demander un tuyau. Il y a à Palerme, à Santa Maria della Catena (Cette charmante église près du vieux port) une chapelle, la seconde à droite, décorée de quatre statues. Ces figures sont du même artiste, très médiocre, qui est l'auteur des deux statues qui se trouvent à Châalis, dans la salle gothique, de chaque côté de la cheminée. Une d'elles est même identique à l'une de mes statues de Châalis. C'est celle qui porte le numéro 31 dans la première édition de mon catalogue. L'autre (n. 30) est reproduite à la planche VIII. Cette planche a disparu des éditions suivantes. J'avais attribué, à tout hasard, avec beaucoup d'hésitations, à l'école de Giovanni Pisano. En réalité il s'agit d'un maître retardataire et provincial du premier quart du XVI^e siècle et même d'une famille d'artisans, qui ont travaillé de père en fils: il y a de leurs ouvrages dans toutes la Sicile. Ce ne sera qu'un jeu pour vous de retrouver le nom qui s'obstine à me fuir. J'ai perdu mes notes à ce sujet. J'avais écrit il y deux ans, au fils de la Duchesse dell'Arenella, celui qui a épousé une de vos compatriotes, et qui se pique un peu d'histoire, j'ai égaré sa lettre. Il m'avait mentionné un ouvrage, déjà un peu ancien, d'un érudit local, sur cette famille de sculpteurs. Tout cela doit être dans vos fiches. Pardonnez-moi de recourir à vous.

Notons que Berenson n'a pas seulement participé à l'identification des œuvres; il a contribué aussi, par le biais de ses nombreuses publications, à faire mieux connaître et apprécier quelques œuvres italiennes du musée de Châalis. Il demanda par exemple à Louis Gillet de lui envoyer des photographies du panneau de la *Purification de la Vierge* de Domenico Morone afin de nourrir «un article sur l'artiste véronais actif à la fin du XV^e siècle» qui parut en juin 1925 dans la revue italienne «Dedalo»¹⁰¹, ce qui ravit Louis Gillet:

⁹⁶ Lettre de L. Gillet à B. Berenson du 19 avril 1924.

⁹⁷ Lettre de B. Berenson à L. Gillet du 28 avril 1924: «Comme je vous l'ai dernièrement écrit, j'ai égaré tous mes écrits sur cette collection».

⁹⁸ Lettre de B. Berenson à L. Gillet, 2 juin 1924.

⁹⁹ Transcription de la lettre dans l'Annexe 1.

¹⁰⁰ Cette attribution proposée par Longhi et successivement certifiée par Laclotte, est désormais unanimement acquise. Voir le catalogue d'exposition GIOTTO E COMPAGNI 2013, pp. 132-151.

¹⁰¹ BERENSON 1924-1925.

Vous jugez si je suis fier de voir mon petit tableau en si belle compagnie. Si Mme André avait su! Elle fut devenue folle d'orgueil à la pensée qu'elle avait découvert sans le savoir deux Domenico Morone, un peu comme Jourdain faisait de la prose sans s'en douter¹⁰².

Berenson mit aussi en pratique les méthodes d'analyse de Giovanni Morelli en étudiant plus précisément cette œuvre dans *Three Essays in Method*, s'en servant d'exemple pour démontrer la pertinence de ses techniques d'attribution¹⁰³.

Le travail scientifique effectué par Louis Gillet durant près de trente ans est resté une référence pour les conservateurs qui lui succédèrent. Bien que certaines attributions aient été revues, beaucoup restent inchangées. M. Babelon, l'actuel conservateur, et M.me Opozda, chargée de l'inventaire, ont utilisé la dernière édition du catalogue de Louis Gillet comme base de travail pour réaliser leur récolement¹⁰⁴. Il faut attendre les recherches pour la constitution du RETIF (Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe siècles)), de l'INHA pour que de nouvelles attributions soient faites.

Les recherches en bibliothèque, en archives et les correspondances avec les historiens de l'art contemporains montrent que Louis Gillet a adopté une méthode de travail moderne, même s'il tient le plus grand compte de la démarche plus 'intuitive' de Berenson. Il est suffisamment organisé pour aller puiser et recouper ses informations dans les revues scientifiques et auprès des spécialistes de telle ou telle période. Son «répertoire», un remarquable carnet d'adresses, lui permet de savoir à qui s'adresser pour obtenir des informations et son sens relationnel lui permet de faire venir des spécialistes à Châalis pour travailler sur les œuvres. En outre, l'attention qu'il porte aux restaurations favorise les découvertes.

Dans une lettre du 10 juin 1920 à Bernard Berenson, il explique que son temps a été occupé dès 1912 par l'écriture de *l'Histoire artistique des ordres mendiants*, *l'Histoire de l'art français*, puis après la guerre par un ouvrage sur la bataille de Verdun et des articles sur Rubens et Rembrandt dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel, sans compter la traduction des *Italian Painters*, la direction de la «Revue des Deux Mondes», la Société des Conférences héritée de son beau-père. Dégager du temps pour gérer le musée de Châalis et son personnel, prendre soin de sa famille à laquelle il est très attaché et effectuer des recherches pour la rédaction du catalogue relève de la gageure. Dans ses lettres à Bernard Berenson il paraît toujours disponible alors que nous le savons accablé de travail. Il est impressionnant qu'il ait réussi à réaliser un catalogue scientifique exemplaire dans ces conditions. Peut-être est-ce la rigueur normalienne qui lui a appris à fort bien s'organiser?

Finalement lorsque Louis Gillet disparaît en 1943, Émile Mâle récupère une collection ordonnée, inventoriée et en cours de restauration et reprendra la discussion avec Berenson. Dans la correspondance transparaît aussi, comme le mit en exergue Jocelyne Rotily dans sa thèse, un intérêt pour une période de l'art italien de la Renaissance bien précise, entre 1400 et 1550, la deuxième moitié du XVI^e siècle étant jugée décadente¹⁰⁵. Ils sont tous deux admiratifs de cette période «Pas un trou, écrit Louis Gillet en 1926, pas un arrêt dans cette création, pas une maille dans la chaîne de ce tissu»¹⁰⁶. «C'était, dit Berenson, le temps où l'on avait une vision héroïque mais non distante de ce qui était humain, c'était le temps de la sensualité vive mais cependant paisible, d'une volupté gracieuse»¹⁰⁷. Ils aiment Masaccio, Carpaccio,

¹⁰² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 12 juin 1925. Mme André avait en effet acquis un autre tableau de Domenico Morone, une représentation de la Vierge à l'Enfant qui se trouve au musée Jacquemart-André à Paris.

¹⁰³ BERENSON 1927, p. 139.

¹⁰⁴ Manuscrit de l'inventaire du musée par Jean-Pierre Babelon et catalogue informatisé du musée de Châalis par Catherine Opozda, consultables au musée de Châalis. Réattributions faites dans le RETIF opus cit.

¹⁰⁵ ROTILY 1985, p. 972.

¹⁰⁶ GILLET 1926b.

¹⁰⁷ MORRA 1965.

Mantegna, Vincenzo Foppa, Giovanni Bellini, sans oublier tous les grands peintres vénitiens de la Renaissance tels que Giorgione, Titien et le Tintoret¹⁰⁸. Ils échangent aussi sur l'art florentin sur lequel ils divergent: Louis Gillet le trouve trop intellectuel, académique et formaliste. Le 3 février 1924 Berenson écrit: «Indeed not ask you to speak in your introductory essay, if you write one, and to point out that the Venetian Painters gives the cultural background, and the atmosphere in which the Renaissance masters worked, but does not attempt to state and explain the aesthetic or psychology of their artistic impulse. This begins with the Florentines». Gillet est sensible à l'émotion et au sentiment dans l'art. Berenson, à l'inverse, est sensible à cette école qui, par son rendu des valeurs tactiles, s'adresse directement à notre «sensation imaginaire» – ou sensation cérébrale – en laissant de côté la «sensation réelle». Il regrette seulement que Florence n'ait pas poursuivi plus loin cet idéal formel. Il dira que le *Jugement dernier* de Michel-Ange marque la fin de l'art florentin de cette période: «As for myself I am on Michelangelo, and hope before the end of the year to conclude the revision of the Drawings of Florentine Painters» (Lettre du 30 mars 1934).

Louis Gillet et Bernard Berenson échangèrent sur bien d'autres sujets que la Renaissance italienne et l'art médiéval. Ils débattirent de l'art moderne et de son avenir, ne croyant ni l'un ni l'autre à l'abandon du figuralisme pour l'abstraction. Ils redoutaient que l'art moderne, dans sa désacralisation de la forme, ne conduise à la destruction du langage comme l'illustre Louis Gillet dans son essai *Dans les montagnes sacrées*¹⁰⁹. Berenson y voyait une recherche de l'originalité à tout prix. Ils se séparent, en cela, tous deux des nouvelles générations de critiques et d'artistes.

Louis Gillet servit donc la diffusion en France de la pensée de Bernard Berenson à travers les traductions de ses ouvrages et leurs échanges sur l'histoire de l'art. L'aide et le soutien qu'apporta Berenson à Gillet dans le cadre de l'étude des œuvres de Châalis est indéniable et reste un exemple concret de l'influence du grand connaisseur sur une collection patrimoniale française. Hormis les catalogues, aucun ouvrage n'a été consacré aux peintures italiennes souvent considérées comme faisant partie de la collection de Paris. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, elles n'étaient pas prêtées et ne bénéficiaient donc pas de recherches scientifiques. D'autre part, certaines œuvres acquises lors de l'ultime voyage en Italie de la donatrice arrivèrent après sa mort en 1912 et d'autres furent transportées de la réserve de Paris aux salles de Châalis.

La correspondance entre Gillet et Berenson est davantage le reflet de la vie sociale des deux historiens, de leurs lectures, rencontres, voyages ou avis politiques que d'une réelle discussion autour de la collection de Châalis, les lettres de réponses de Berenson étant lacunaires contrairement à celles de Gillet au centre de notre étude. Elle révèle à travers les lignes les opinions des deux amis sur la situation politique et notamment sur la montée du fascisme. Au fil des carnets de Louis Gillet, l'on découvre une analyse critique de l'évolution des mentalités bourgeoises face au chaos de cette Europe en devenir. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Louis Gillet fit entendre ses désaccords avec le régime de Vichy à travers la Société des Conférences basée à Lyon et sa famille s'impliqua dans la Résistance: «J'ai remonté à Lyon la Société des Conférences. J'en fais d'autres dans cette ville et dans les villes voisines. Je ne suis nullement désespéré. Tout est devenu fort difficile, mais les difficultés sont un zest, comme vous dites»¹¹⁰. Il fit part à Bernard Berenson de ses inquiétudes dès 1938. Succinctement évoqué par Jocelyne Rotily dans sa thèse¹¹¹, cet aspect de la relation entre les deux hommes reste à explorer.

Le 3 novembre 1939, Louis Gillet écrit à Bernard Berenson:

¹⁰⁸ GILLET 1926b.

¹⁰⁹ GILLET 1928.

¹¹⁰ Lettre de L. Gillet à B. Berenson, 2 janvier 1941.

¹¹¹ ROTILY 1986.

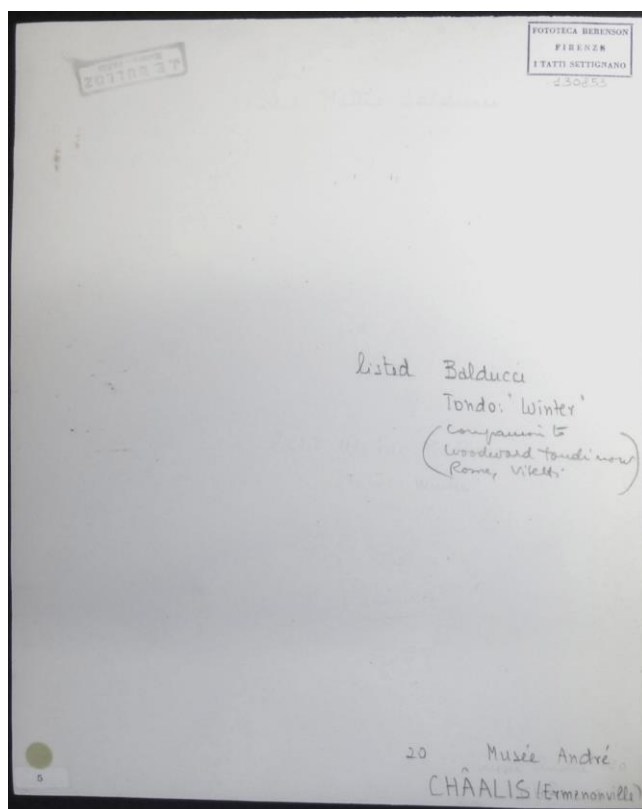
Ils commencent, si l'on peut dire que la guerre est commencée: il est certain qu'Hitler y montre peu d'empressement. C'était plus facile de la faire quand personne ne résistait, c'était le bon temps, on triomphait à l'aise. Ces beaux jours sont passés. Je note avec satisfaction que ce foudre de guerre témoigne d'un singulier respect, quoique tardif, pour l'armée française. Il semble la considérer avec beaucoup de circonspection. Ces égards me flattent. Je jouis profondément de son embarras. J'attends avec curiosité ce que lui dicteront ses voix. Mais elles me semblent tout à coup muettes et enrhumées. Il n'est pas au bout de ses peines. Pour nous rien ne nous presse. A notre tour de le laisser cuire dans son jus. Je le guette depuis le 30 juin 1934. Depuis cinq ans, je n'ai jamais désespéré une minute de voir l'effondrement de ce régime hideux, d'assister au dégonflement de ce faux génie. J'épie l'accomplissement des oracles de Bredow et de la prophétie de Schleicher. Quoi qu'il fasse, désormais, le gibier est ferré: il a la corde autour du cou. Quand le nœud se resserra-t-il? Je l'ignore. Mais indubitablement, cela finira par un massacre. Il y aura un thermidor. J'en ignore la date, j'ignore si elle sera précédé ou nom d'un désastre militaire, s'il faudra un choc extérieur pour précipiter la dissolution des Allemands, et leur retour au chaos primitif, dont elles ne sont jamais réellement sorties; nous verrons cette façade s'écrouler dans la boue. Hitler l'aura voulu, l'imbécile. Heie Hitler!

Louis Gillet quitte Châalis en 1941 pour des raisons de santé et n'y retournera plus à cause des circonstances politiques et familiales, sa fille faisant partie de la Résistance et s'étant réfugiée à Lyon. Il pensera cependant à son musée jusqu'à la fin: «Je sais peu de choses chez moi: j'ignore ce qu'il me reste de ma bibliothèque. Le musée n'a pas été pillé (les meilleures pièces avaient été mises à l'abri), mais j'ai appris que mes affaires ont été un peu houspillées. C'est la guerre, et après tout, je tiens ce petit accident pour un honneur»¹¹².

¹¹² Lettre de L. Gillet à B. Berenson, Montpellier, 2 janvier 1941.



Fig. 1: Giacomo Pacchiarotti (attribué par Bernard Berenson à Matteo Balducci), *L'Hiver*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



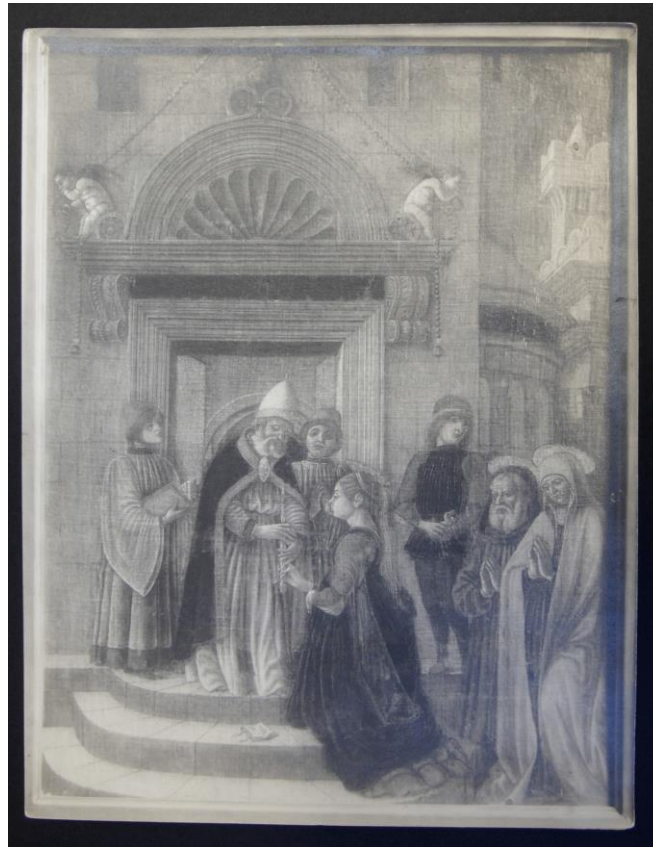


Fig. 2: Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Domenico Morone), *Purification de la Vierge*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

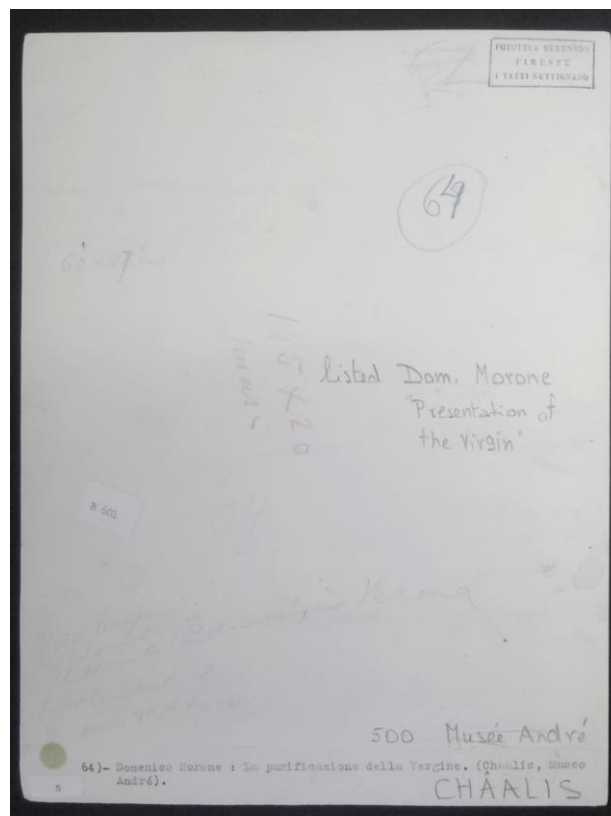




Fig. 3: Anonyme veneto-crétois, XVI^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Francesco dai Libri), *La Nativité et Adoration des Mages*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photographie: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

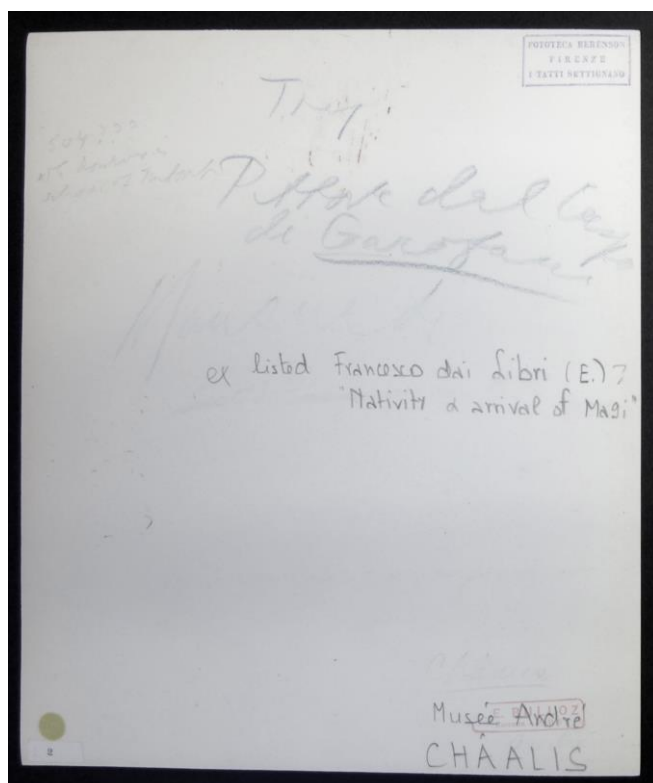
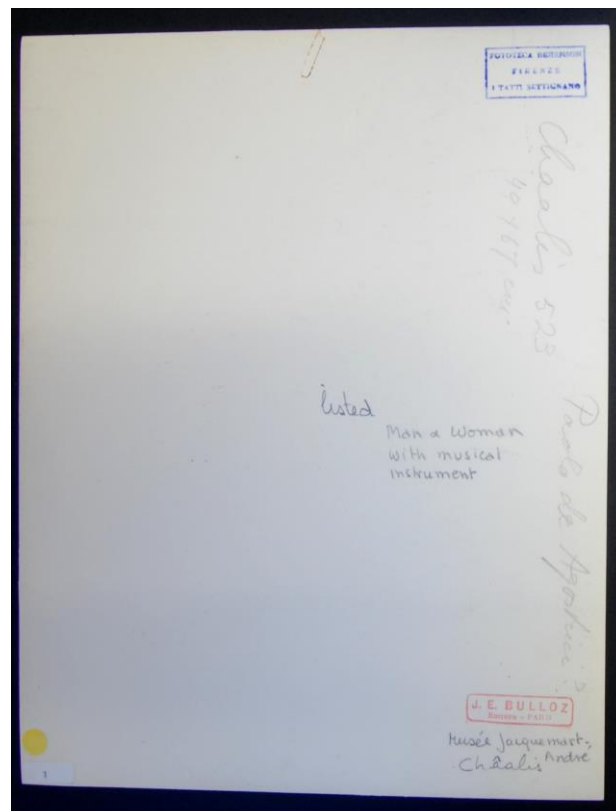




Fig. 4: Anonyme vénitien, XVI^e siècle (attribué par Bernard Berenson à Giovanni Paolo de' Agostini), *Un poète de cour et une jeune femme*, Musée Jacquemart-André de Châalis. Photograph: J.-E. Bulloz. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



ANNEXE 1

Lettres extraites de la correspondance de Louis Gillet et de Bernard Berenson, conservée à la Bibliothèque Nationale de France (fonds Louis Gillet) et à la Villa I Tatti (Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).

La transcription est fidèle aux documents originaux.

22-01-1924.

Paris, 32, boulevard Henri IV 4^{ème}

Cher ami,

Je tacherai de vous satisfaire dans le courant du mois prochain, toute la difficulté est de mobiliser le photographe¹¹³. Je vais me mettre à tirer des plans. Je n'ai à Chaalis qu'un Morone, une petite Présentation au temple, un peu fatiguée, mais jolie¹¹⁴. Pour la Vierge du musée André à Paris, je la demanderai à Nohac¹¹⁵. Quand paraît votre article, et où le publierez-vous? Je prépare une nouvelle édition de mon catalogue, et je serais heureux d'y incorporer ces renseignements ainsi que ceux qui concernent les autres morceaux dont fait partie ma Présentation.

Je viens de découvrir que le petit tondo de Balducci, l'hiver, fait partie d'une série des quatre saisons, dont les trois autres sont à Londres chez W. H. Woodward (cf. Burlington magaz., juin 1922)¹¹⁶. Ma fille, que vous connaissez, est en train de copier la traduction des North Italian et des Central Italian painters. J'espère que cette copie sera bientôt prête et que vous la recevrez à Paques. Le volume pourrait paraître à l'automne prochain. Mais il y a des siècles que je n'ai pas aperçu Charles du Bos. Nous avons en revanche beaucoup vu les Porter, ses idées font du bruit, sans convaincre tout à fait. Mais il en restera toujours quelque chose. Présentez mes hommages à Madame Berenson et croyez moi, je vous prie, votre affectueusement dévoué.

Louis Gillet.

Jan. 14, 1924.

I tatti Settignano, Florence

Dear Friend,

Many thanks for your good wishes. You have mine always, and very affectionate ones. I thank you too for the charming letter written about Chaalis in 1736-40, which you have sent me. They are a revelation of taste.

A propos of Chaalis do you perhaps recall my asking you for photographs of two pictures there that I ventured to ascribe to Domenico Morone of Verona¹¹⁷. I am now eager to

¹¹³ Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942), photographe des œuvres de la collection Jacquemart-André.

¹¹⁴ Aujourd'hui attribuée à un Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e (Fig. 2).

¹¹⁵ Pierre de Nohac (1859-1936), membre de l'Institut de France, conservateur de Versailles puis conservateur du musée Jacquemart-André à partir de 1920.

¹¹⁶ Fig. 1.

¹¹⁷ La *Purification de la Vierge* du musée Jacquemart-André de Châalis et la *Vierge et l'Enfant* du musée Jacquemart-André de Paris.

publish them in connection with the other panels to which they belong. Could you have them photographed at my expense, if the photos do not exist already? I should be most grateful. I cannot get over my regret at having missed you in Paris, although I was not at all well. Indeed I have been rather tired out since. However I am recovering and hope to get to work soon.

Sincerely yours

B. Berenson

7 mars 1924

32, boulevard Henri IV,

Cher ami,

Je vous fais envoyer par la poste trois ou quatre photographies italiennes de mon petit musée. Il y en a une quinzaine d'autres qui pourront vous intéresser et entrer dans vos collections, mais la plupart ne sont pas faites. Vous savez que Chaalis est d'accès difficile, la guerre est survenue deux mois à peine après l'inauguration, et depuis la paix (si c'est bien la paix que nous avons) les choses ont été aussi difficiles que pendant la guerre. J'espère venir à bout de faire ce petit travail dans le courant de l'été, Si les choses ne se gâtent pas: car, du train qu'elles vont, bien fou celui qui compterait trop fort sur ses projets.

J'ai été pour vous, il y a deux ou trois semaines au musée du Boulevard Haussmann, pour découvrir la vierge de D. Morone¹¹⁸, mais j'ai joué de malheur: il s'est rependu ce jour là un brouillard si sombre sur Paris, que appuis dix ans peut-être on n'avait vu nuée plus sinistre. J'ai dû me réfugier chez Nolhac¹¹⁹ et causer de Ronsard qui eut ce moment sa grande marotte. C'est à recommencer. Naturellement, ce Morone n'est pas marqué au catalogue (du moins sous le nom de Morone); je ferai choix d'un jour clair pour recommencer mon inspection, j'y trouverai mon profit, car je connais fort imparfaitement cette collection. C'est un endroit si triste, avec ce luxe importun, je m'y sens mal à l'aise et je n'y mets jamais les pieds.

Je suppose que le portrait du Gonzague¹²⁰ que je vous envoie est la copie d'un Titien perdu, en connaissez-vous d'autres exemplaires?

Le poète de cour et la muse¹²¹ ressemble assez au Dosso Dossi de la National Gallery, et la tête de la femme me rappelle (est-ce une illusion?) celle de la Circé de la collection Benson.

Pour la Présentation au temple¹²² auriez-vous l'obligeance de me dire où se trouvent les autres morceaux de la même suite, que je crois que vous connaissez? Je ne me parerai pas de cette découverte je vous en ferai honneur dans mon catalogue, qui va s'imprimer, mais ce serait un grand retard d'attendre votre article.

Pour le petit Balducci (Hyems)¹²³ – que je vous enverrai plus tard, vous ai-je dit que les trois autres “saisons” se trouvent à Londres chez W.H.Woodward?

Il y a là dessus un article du “Burlington” (juin 1923). La copie de la traduction s'avance, elle sera terminée à Pâques, et je suppose que le volume pourra paraître à la rentrée. Présentez mes hommages à Madame Berenson et veuillez me croire, cher ami, votre tout amicalement dévoué.

Louis Gillet.

¹¹⁸ *La Vierge et l'Enfant* que Bernard Berenson attribuera à Domenico Morone, conservée dans la collection parisienne. N. 945 du catalogue d'Émile Bertaux: BERTAUX 1926.

¹¹⁹ Pierre de Nolhac (1859-1936), membre de l'Institut de France, conservateur de Versailles puis conservateur du musée Jacquemart-André à partir de 1920.

¹²⁰ *François II de Gonzague*, attribué à Girolamo da Carpi par B. Berenson et aujourd'hui attribué à un Anonyme mantouan (milieu XVI^e siècle), musée Jacquemart-André de Châalis.

¹²¹ Fig. 4.

¹²² Fig. 2.

¹²³ Fig. 1.

Apr. 28, 1924.

I tatti Settignano, Florence

Dear Friend,

I was delighted to get your letter from Santiago and glad to learn how much you were enjoying the exercise of your aesthetic and intellectual faculties. What you say about re-arrangement of the collections by a fussy bone and a German one at that amused me. It is so apt. The joke is that in Germany itself, they have entirely dropped the system now so much in vogue in Paris, in Madrid, in Florence, and in other Latin countries.

The reduction ad absurdum is the accumulation of all the Fra Angelico's in Tuscany in one depot, S. Marco. It is as if all the sugar in the world was brought together into one magazine.

But what are we to expect of museum directors, of whom you are not even minima pars. They treat their charges as if they were the eunuchs who had one and only one object, namely to prevent their being enjoyed by creative talent.

I am personally grateful for the trouble you are taking to do Kinsley Porter justice. He deserves it, for despite much that I regret and deplore in his publication, they do for the first time bring the material together in a handy and tractable form. That at the present moment is the one important occupation, and for that I am ready to pay homage to even such a Hun, hater of civilization, and utter charlatan as Strzygowski¹²⁴.

I have not yet received the manuscript of your translation of my Italian Painters. When it comes, I shall attend to it at once. What biographical material about my very private self can you wanting? As for what is public, is it not written in annuals called 'Who's who' published in London! If you seriously need more, why don't you come here to spend a few days with us at I Tatti, to discuss what you will? We shall probably be here till the end of July. And if you gave me good warning ahead it could easily be arranged.

I fear it shall not be comping noth myself, and if by miracle I should, it would not be before Aug. I am not good for anything in Paris, because I have too much to do, and too many society ties. I would respectfully propose that in a preface to the translation should appear- if at all- some account of what else I have written e.g. my Drawings of Florentine painters, my various studies and my small volume on Sassetta¹²⁵ which, by the way, should in turn be translated into French. I am really writing about Dom. Morone. Please do tell me whether the *Purification* from Chaalis of which you sent me the photo not long ago, is a picture that I attributed to this master¹²⁶. As I wrote recently I have unfortunately lost the notes of that collection.

It is of course ecstatically beautiful here just now. I must not forget to thank you for the vol. of your essays that came some time ago, which I perused with sympathy and approval.

All good wished to you from all of us.

Sincerely yours.

B. Berenson

10 juin 1924.

Musée Jacquemart André, Abbaye de Chaalis, Ermenonville, Oise.

Cher ami,

Que ne puis-je en effet m'échapper et passer avec vous quelques jours à Florence? Mais cette liberté est si peu en mon pouvoir, que je cherche en vain depuis un mois le temps de vous

¹²⁴ Joseph Strzygowski (1862-1941), historien de l'art autrichien.

¹²⁵ BERENSON 1948.

¹²⁶ Fig. 2.

écrire une lettre en réponse à la votre: il me serait bien agréable de vous dire que je ne l'ai pas reçue, mais je préfère vous confesser ma honte et l'insupportable embarras, le misérable enchevêtrement d'occupations ou je vis, sans réussir à me délivrer jamais.

Ne vous pressez pas de me renvoyer vos corrections.

Il sera temps que vous les apportiez à votre prochain voyage. Je ne pourrai certainement pas écrire la préface¹²⁷ avant l'été, si du moins nous n'avons pas alors d'occupations plus graves. Je vous avoue que l'avenir ne me dit rien qui vaille: j'ai de vieux souvenirs de 1914, qui me tourmentent comme un rhumatisme, reste d'une ancienne blessure, et qui sert de baromètre aux éclipses de la guerre. Jamais la paix de l'Europe de m'a paru plus menacée, et ce n'est pas ce serin d'Herriot¹²⁸ qui est capable de me rassurer.

Mais parlons d'autre chose, pendant que nous le pouvons encore. Je me rappelle fort bien votre visite de l'été de 1920. J'ai pris note à ce moment des attributions que vous me faites, et que vous retrouverez toutes dans la prochaine édition que l'on imprime de mon catalogue¹²⁹:

N°19 Un évêque, fresque transportée sur toile. Attribuée à V. Foppa.

N°20 L'hiver, tondo. Attribué à Matteo Balducci. Cette attribution a été confirmée d'une manière très élégante. Grâce à Lord Grawford, qui possède un très beau Balducci, j'ai retrouvé les trois autres tondi de cette série chez M.W.H Woodward, qui les a publiés dans le Burlington Mag. de juillet 1922¹³⁰.

N°380 Portrait de femme, profil. attribué à B. dei Conti.

N°388 Scène d'une vie de saint, dans le goût de Carpaccio. Attribué à F. Ferramola.

N°389 Vierge et enfant par F. Francia.

N°491 Portrait de Francois I de Gonzague attribué à G. da Carpi.

N°500 Purification de la Vierge attribuée à D. Morone¹³¹.

N°501 Saint Sébastien. Attribué à G. da Cotignola.

N°510 Adoration des bergers. Attribuée à F. dai Libri¹³².

N°512 Pietà, d'après G. Bellini. École calabraise.

N°524 Les filles de Bentivoglio. Atelier de L. Costa, d'après la fresque de S. Giacomo de Bologne.

Telles sont les principales rectifications que vous avez faites à mon ancien catalogue: vous voyez qu'elles sont étendues, et que l'une d'entre elles au moins a été parfaitement vérifiée. J'ajoute que vous n'avez eu aucune hésitation sur le caractère squarcionesque du D. Morone. Vous m'en avez dès lors demandé la photographie, en me parlant aussitôt de quelques autres morceaux de la même vie de la Vierge, qui étaient à votre connaissance, dans d'autres collections, dont le nom m'a échappé. Vous m'avez signalé aussi une Vierge de Morone au musée André à Paris¹³³, mais cette attribution vous est personnelle (je le dis sans la mettre en doute), elle n'est pas consignée au catalogue, et Monsieur de Nolhac n'en avait pas entendu parler.

Quand j'ai été cet hiver, pour essayer de la reconnaître, j'ai si mal pris mon jour, qu'il faisait une brouillard aussi épais qu'à Londres, et qu'il n'y avait pas à espérer de rien distinguer sur les murs. Je vous demande bien pardon de cette maladresse. J'ai rarement l'occasion d'aller dans ce quartier, et la maison elle-même m'exaspère par ses prétentions et par son luxe bête. Je

¹²⁷ Préface aux *Peintres italiens de la Renaissance*: BERENSON/GILLET 1935.

¹²⁸ Edouard Herriot (1872-1957), académicien, homme politique, essayiste, historien de la littérature.

¹²⁹ Voir Annexe 2.

¹³⁰ Fig. 1.

¹³¹ Fig. 2.

¹³² Fig. 3.

¹³³ *La Vierge et l'Enfant* que Bernard Berenson attribuera à Domenico Morone, conservée dans la collection parisienne. N. 945 du catalogue d'Émile Bertaux: BERTAUX 1926.

vous répète seulement que pour ce qui regarde mon tableau, comme celui de Mansueti¹³⁴, vous avez été catégorique.

Quant au Sassetta, je serais charmé de traduire ce petit livre: je ne connaissais que les deux articles publiés autrefois dans le Burlington, et qui étaient d'ailleurs, des meilleurs que vous ayez faits. Mais ma collection du Burlington était arrêtée depuis la guerre, et j'ai vendu ce que j'en avais: et je ne possède pas non plus le texte sous la forme d'un volume. Je pense qu'il serait très facile de le traduire et de le publier: la maison Plon m'a chargé de reprendre la collection des "maîtres de l'Art" qui avait publié avant la guerre quelques bonnes monographies (le Donatello de Bertaux, les sculptures du XIII^e siècle de Melle Pillino, etc...).

Il me semble que votre Sassetta¹³⁵ honorerait notre collection, si vous vouliez m'en faire la faveur de le lui confier.

Ah! Il serait plus aimable de causer de ces choses, et de toutes les autres, sous vos cloîtres florentins, devant l'horizon miraculeux des cyprès et des Monti de Toscane. Il me semble que là l'esprit flotte plus libre, dégagé des vils soins des affaires temporelles de l'épouvantable bruit du monde. Rien n'y parvient que ne le traduise en formes intellectuelles. De là cette intelligence de cristal qu'est la votre, le riche diamant de votre esprit, où se reflète vivement une sensibilité exquise et épurée. Mis ce bonheur n'est pas fait pour nous. Continuez à en jouir: vos amis se plairont à cette idée, comme les anciens, sans provoquer la Némésis, se félicitaient que les dieux se nourrissent de nectar et d'ambrosie.

Veuillez présenter mes hommages à Madame Berenson et croire cher ami, votre bien fidèlement dévouer.

Louis Gillet

June 22, 1924.

I Tatti Settignano, Florence

My dear friend,

I am returning your Mss translation of my Central and North Italian Painters, and I want to tell you how remarkable I find it as a paraphrase.

You have made a French book out of it, and that is an achievement I little exacted from anybody. In fact it was scepticism on that score that made me so lukewarm in the matter.

Now that I see it can be done I shall be greedy to see a good deal more of myself in French and, in your French at least. But when will you find the leisure for a task so unremunerative.

At all events I am sending you a copy of my "Sienese Painters of the Franciscan Legend"¹³⁶.

You still have the Venetian Painters to finish the preface to write, to revise Mme de Rohan Charlie du Bos's Florentine Painters- how I wish you had done it all yourself! But before you begin to translate the Sienese Painters I shall have some corrections and additions, particularly for the second part.

I shall be delighted to have it appear in the series you mention.

Now to return to your paraphrase I fear I impose on you the task of doing again a good bit of the passages on Fiorenzo (*sic*) and to bring Pinturicchio even lower than I used to hold him. I have indicated the changes in English of course and trust you will find them clear.

The other corrections I have ventured to make are by way of suggestion or question. I would beg you to glance at them, and to follow them in those cases only where they meet with your approval.

¹³⁴ Giovanni Mansueti, *Pietà*, musée Jacquemart-André de Châalis. L'attribution à Giovanni Mansueti est maintenue.

¹³⁵ BERENSON 1948.

¹³⁶ BERENSON 1909.

Many, many thanks for the notes of Châalis. They are of great value to me, as my own have somehow disappeared.

I am now in the midst of an article in which I discuss your 'purification'¹³⁷ and all the other panels that go with it.

I fear however that it will be sometime before it appears in print. I work so very little now, owing either to senility. I am going to be 59 in four days-or- as I hope- to temporary bad health. And I fear it, the article I mean, is not going to be what I had intended. I have been too long preparing, and have got stale. Meanwhile I am sending you a short paper called "Un Botticelli Dimenticato"¹³⁸ in which a question of method is involved. I trust you received a year ago, a much more important study entitled "Un Antonello possibile e un altro impossibile".

It is a great pity my dear Gillet, that I cannot see a great deal of you. Yours society is comforting, stimulating, consoling. You are one of the few bipeds free from any taint of cannibalism, and I cherish you accordingly.

Even cordially yours

B. Berenson »

¹³⁷ *Purification de la Vierge*, musée Jacquemart-André de Châalis, attribuée par Bernard Berenson à Domenico Morone et aujourd'hui donnée à un Anonyme bolonais, 2^e moitié du XV^e siècle (Fig. 2).

¹³⁸ BERENSON 1924.

ANNEXE 2

Exemples de notices des œuvres italiennes de Châalis dans le catalogue du musée de 1926 (qui intègre les attributions de Bernard Berenson)¹³⁹, confrontées à celles du catalogue informatisé du musée de Châalis¹⁴⁰. Les numéros sont ceux du catalogue de 1926. L'ordre est celui de présentation dans ce même catalogue.

Pour les attributions les plus récentes et la bibliographie complète, on peut maintenant voir le «Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises XIII^e-XIX^e siècles» (RETIF), consultable en ligne à partir de la plateforme AGORHA de l'Inha.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 46-47

N. 10 Giotto Di Bondone (1266-1336): *Saint Jean l'Évangéliste*, buste à mi-corps, sur fond d'or, tenant à la main une palme et un phylactère. Fragment d'un retable gothique. XIV^{ème} siècle. Bois. H. 1,50 x L. 0,62 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Ambrogio Bondone dit Giotto di Bondone (Colle di Vespignano, vers 1266 - Florence, 1336). *Saint Jean l'Évangéliste*, Florence, Italie, XIV^{ème} siècle (1320-1328)

Renseignements techniques: 1,50 x 0,62 m. Panneau en bois de peuplier sur fond or, posé sur un chevalet. Encadrement non d'origine.

Emplacement: Salle des Moines

Acquisition: Vente Haro en décembre 1911 pour 3 600 Fr. (avec le Saint-Laurent).

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001. Musée Jacquemart - André (Paris): Les primitifs italiens. 31/10/1978- 08/01/1979. Musée du Louvre (Paris): Les retables italiens du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle.

Restauration: 1976 S.R.M.N. du musée du Louvre. Suppression des anciennes couches picturales et nettoyage.

Description: Tableau faisant partie d'un retable de cinq panneaux: le deuxième est le *Saint Étienne* de la collection Horne à Florence, et le 3^e (panneau central) la *Vierge à l'enfant* de la National Gallery of Art à Washington. Œuvre à associer avec le *Saint-Laurent*.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Lippo Memmi. Reconnue comme œuvre de Giotto par Perkins en 1918. Attribution confirmée par Mather et Weigle en 1925. Œuvre attribuée par B. Berenson à Giuliano da Rimini en 1932. Œuvre certifiée de Giotto par M. Laclotte en 1970.

Le RETIF maintient l'attribution à Giotto.

¹³⁹ *Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire*, Paris 1926. 5^e édition, entièrement revue. Ici abrégé comme suit: CATALOGUE ITINERAIRE 1926.

¹⁴⁰ Consultable au musée de Châalis sur demande. Ici abrégé comme suit: CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS <2015>.

CATALOGUE ITINÉRAIRE 1926, p. 46-47

N. 11 Giotto di Bondone (1266-1336): *Saint Etienne*. Buste à mi-corps; costume de diacre, dalmatique pourpre, portant dans la main gauche un livre à reliure verte et dans la droite une palme. Fond d'or.

Ces deux panneaux, ainsi que les angelots qui les surmontent appartenaient à un retable à cinq compartiments, dont on a retrouvé deux autres: le magnifique *Saint-Etienne* de la collection Horne, à Florence, et la *Vierge* de la collection Golmann, à New-York. Le cinquième fragment a disparu.

Le *Saint-Etienne* a été reconnu par Perkins dès 1918 comme un ouvrage de Giotto (*Rassegna d'Arte*, t. XVIII, p. 35). Cette attribution est acceptée par Weigelt (*Klassiker der Kunst, Giotto*, 1925, p. 242). M. G. Constable, de la National Gallery, a montré le premier que les panneaux de Châalis faisaient partie du même ensemble. Selon R. Longhi (*Dedalo*, oct. 1930, p. 285), il s'agirait d'un retable peint pour la Badia, aux environs de 1320, dans la dernière période florentine du Maître; le tableau serait contemporain des fresques de la chapelle des Bardi. Il daterait de cette époque où le style de Giotto atteint à une grandeur plastique qui égale déjà la majesté de Masaccio.

Toutefois B. Berenson (*Italian pictures of the Renaissance*, 1932, p. 236), ne prononce aucun nom et se borne à signaler ces peintures dans la liste des contemporains ou des élèves immédiats de Giotto. Il les daterait environ de 1340. Ces deux admirables tableaux n'en comptent pas moins parmi les plus précieuses trouvailles que nous devons à Mme André. Le *Saint-Jean* est une figure sublime; c'est le frère du *Joseph d'Arimathe* qu'on voit dans la *Mise au tombeau* de la prédelle giottesque de la collection B. Berenson. Le visage du *Saint-Laurent* a été amolli par quelques légères retouches. Cf. l'article cité de R. Longhi (*Progressi nella reintegrazione d'un pollitico di Giotto*) et mon article, *Un Giotto retrouvé* (12 nov. 1930).

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Attribué à Giotto di Bondone (1266-1336).

(Nouvellement identifié comme) *Saint-Laurent*, peinture italienne, Florence, Italie, XIV^{ème} siècle (1320 - 1326).

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Panneau en bois de peuplier sur fond or, 1,50 x 0,62 m. Posé sur un chevalet. Encadrement non d'origine.

Saint-Laurent (? - 258) est un diacre de Rome, originaire d'Espagne. Selon la tradition, il fut brûlé vif sur un gril pour avoir refusé de livrer les biens de l'Eglise au préfet de Rome, bien qu'il les distribua aux pauvres. Buste à mi-corps, costume de diacre, dalmatique pourpre, portant dans la main gauche un livre à reliure verte et dans la main droite une palme. Fonds or. L'icône est surmontée d'un angelot.

Acquisition: XIX^{ème} siècle. France. Collection H. Aro. Vente H. Aro en décembre 1911 pour 3 600 Fr. (avec le *Saint-Jean*).

Restaurations: 1976 S.R.M.N. Louvre. Suppression des anciennes couches picturales et nettoyage.

Description: Tableau faisant partie d'un retable de cinq panneaux: le deuxième est le *Saint Etienne* de la collection Horne à Florence, et le 3^e (panneau central) la *Vierge à l'enfant* de la National Gallery of Art à Washington. Œuvre à associer avec le *Saint Laurent*.

Expositions: 31/10/1978 - 08/01/1979. Musée du Louvre: Les retables italiens du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Lippo Memmi. Reconnue comme œuvre de Giotto di Bondone par Perkins en 1918, attribution confirmée par Mather et Weigel en 1925.

Mais attribuée par B. Berenson à Giulinao da Rimini en 1932. Et finalement certifiée de Giotto par Laclotte en 1970.

Le RETIF maintient l'attribution à Giotto.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 47

N. 12. Atelier de Botticelli (1444-1510): *La Vierge*, debout à mi-corps, manteau bleu, corsage rouge, devant une balustrade où se voit à droite un bouquet d'anémones dans un verre; fond de paysage; à gauche, la fuite en Egypte. Repeints dans le visage et les chaires. École florentine, vers 1500. Bois. Tondo. Diam. 0,90 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Attribué à Botticelli (1444-1510)

Sandro di Mariano Filipepi dit Botticelli (Florence, 1444-Florence, 1510) est un peintre, un dessinateur et un graveur italien. Il fut l'élève de F. Lippi et d'A. De Verrochio. Fraîcheur des tons et mouvement caractérisent ses œuvres dont les plus importantes sont exposées au musée des Offices à Florence: *Le Printemps* (1478) et *la Naissance de Vénus* (1485).

Vierge à l'Enfant: Florence. XVI^{ème} siècle (1500).

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Tondo en bois. D 0,96 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez Gagliardi le 25 octobre 1888 pour 6 500 livres.

Description: Debout à mi-corps, manteau bleu, corsage rouge, devant une balustrade où se voit à droite un bouquet d'anémones dans un verre, fond de paysage; à gauche, la fuite en Égypte. Repeints dans le visage et les chairs.

Expositions: 15/10/2000 -15/06/2001 Musée Jacquemart-André (Paris) *Les primitifs italiens*

Restauration: 2004 S.R.M.N. Louvre. Nettoyage et restauration.

04-06-1996: à Châalis. Repositionnement du cadre.

Le RETIF l'attribue à l'école de Botticelli.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 48¹⁴¹

N. 19 Vincenzo Foppa (v. 1427-1515): *Saint-Évêque*: à mi-corps, les mains gantées et jointes en prière, dans un médaillon d'architecture. École milanaise, XVI^{ème} siècle.

Renseignements techniques: Fresque transportée sur toile. 0,62 x 0,47 m.

Cf. Berenson, Ital. Pict. of the Renaissance, 1932, p. 199.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

G. M. Spanzotti (Casale, av. 1456-Casale, vers 1528) est un peintre italien qui eut comme élève Sodoma. En 1511, il est le peintre des ducs de Savoie. Ou école Lombarde.

Saint-Évêque: peinture italienne, XVI^{ème} siècle. École lombarde.

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Fresque transposée sur toile. 0,62 x 0,47 m. Tenu par des cimaises.

¹⁴¹ Fig. 1.

Acquisition: Achat de Mme Nélie Jacquemart-André chez Achille Cantoni, à Milan, en mars 1899 pour 975 liras, avec un autre tableau.

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001: musée Jacquemart-André, Paris: *Les primitifs italiens*.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à P.-A. Mezzastris de Foligno (L. Gillet). Œuvre attribuée à V. Foppa par B. Berenson (1920). Œuvre attribuée à G. M. Spanzotti par M. Laclotte en 1970. Œuvre attribuée à un Anonyme d'école lombarde par A. De Marchi en 1993.

Le RETIF l'attribue à Giovanni Martino Spanzotti (- 1526).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 48-49 (Fig. 1)

N. 20 M. Balducci (1509-1554): *L'Hiver*. Un vieillard se chauffe devant la cheminée; la porte s'entrouvre sur un paysage. Dans un cartouche, en bas, se lit le mot: Hyems. Ecole siennoise, XVI^{ème} siècle.

Médaillon, bois. Forme ronde. D. 0m51. Provient d'une suite des *Quatres Saisons*, dont les trois autres morceaux (autrefois la propriété de Dante Gabriel Rossetti) se trouvent à Londres chez W.-H. Woodward. Publiés dans le Burlington Magazine, juillet 1922, p. 22. (Cf. Berenson, *Ital. Pict. Of the renaissance*, Oxford press, 1932, p. 38.)

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS

G. Pacchiarotti (Sienne, 1474 - Viterbe, ap. 1540) est un peintre italien.

L'Hiver, Sienne, Italie, XVI^{ème} siècle. Œuvre attribuée en 1914 à une école ombrienne du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Salle des Moines.

Renseignements techniques: Panneau en bois: D 0,51 m. Médaillon rond. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez les Fratelli Bassetti à Sienne en janvier 1889 pour 50 liras.

Description: Œuvre faisant partie d'une suite de Quatre Saisons dont les trois autres se trouvent à Londres chez W. H. Wodward.

Attributions: Œuvre attribuée à M. Balducci par B. Berenson (1914) et par M. Laclotte en 1970. Œuvre attribuée à G. Pacchiarotti par A. De Marchi en 1993. Attribution confirmée par E. Fahy en 1999.

Le RETIF maintient l'attribution à Giacomo Pacchiarotti (1474-1539).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 114

N. 380 Bernardino dei Conti (trav.1496-1522): Buste de femme: de profil, décolletée, les cheveux ondulés en bandeau sur les tempes tombant en natte sur les épaules; corsage roué à crevés, rubans de velours noir, une feronnière sur le front. École milanaise, début XVI^{ème} siècle. Graves repeints. Bois 0,45 x 0,35 m.

B. Berenson, *Ital. Pict. Of the Renaissance*, 1932, p. 78. Cf. le tableau identique de la collection Morrison, *Exhibit. of Italian art*, Londres, 1930, n°192 de l'*Illustrated Souvenir*.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Bernardino dei Conti (Pavie, vers 1450-vers 1528) est un disciple de Zenale à Milan où il passa la plus grande partie de sa vie. Il fit surtout des portraits et subit l'influence de L. De Vinci. *Portrait de femme*: peinture italienne, Milan, XVI^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: panneau en bois. H 0,45 x L 0,35 m. Tenu par des cimaises.

Attributions: Œuvre attribuée à B. dei Conti par B. Berenson en 1932. E. Fahy et N. Sainte Fare Garnot ne reconnaissent pas la main de l'artiste lombard.

Le RETIF maintient l'attribution à Bernardino de' Conti (Vers 1470 - Vers 1522).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p.116

N. 388 *Scène d'une vie de saint*, dans le goût de V. Carpaccio. Attribué à F. Ferramola: Saint Zacharie recevant Saint Serge dans une église. Décor de portique vénitien, fond de paysage avec le Lido et des gondoles sur la lagune. Au-dessus du groupe des deux saints, le Père Éternel apparaît tenant une banderole où se lisent les mots: PAX VOBIS. Sous le saint patriarche à droite, la syllabe: ZA. École de Brescia, vers 1510. Toile 0,57 x 1,30m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

F. Ferramola (Brescia, 1480-Brescia, 1528) est un peintre italien.

Saint Zacharie recevant Saint Serge dans une église, Brescia, XV^{ème} siècle (vers 1510).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile 1,62 x 1,30 m. Tenu par des cimaises.

Description: Décor de portique vénitien, fond de paysage avec le Lido et des gondoles sur la lagune. Au-dessus du groupe des deux saints, le Père Éternel apparaît tenant une banderole où se lisent les mots: PAX VOBIS. Sous le saint patriarche à droite, la syllabe « ZA »; sous le jeune saint agenouillé à gauche, la syllabe « SER ».

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'école de V. Carpaccio. Attribution à F. Ferramola confirmée par E. Fahy en 1999.

Le RETIF maintient l'attribution à Floriano Ferramola (1480-1528).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 116¹⁴²

N. 389 Francesco Francia (1450-1517): *La Vierge avec l'Enfant*. Cadre ancien. École bolonaise, v. 1490. Toile. 0,57 x 0,44 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Francesco di Marco Raibolini dit Francesco Francia (Bologne, 1450-Bologne, 1517). *Vierge à l'Enfant*, peinture italienne, Bologne, XV^{ème} siècle (vers 1490).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: panneau en bois. 0,78 x 0,65 m. (hors cadre: 0,57 x 0,44 m.). Tenu par des cimaises.

¹⁴² Fig. 3.

Acquisition: Achat de Mme Nélie Jacquemart-André chez Pacifico Capponi, à Florence, le 22 août 1887 avec un autre tableau pour la somme de 7000 francs.

Restauration: 28-05-2007 S.R.M.N. Louvre. Nettoyage et restauration.

Le RETIF maintient l'attribution à Francesco Francia.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 133

N. 491 Girolamo da Carpi (1501-1556): *François I^{er} de Gonzague*, marquis de Mantoue (1466-1519). Debout, en armure, à mi-corps, tenant d'un air d'autorité le bâton de commandement. Italie, XVI^{ème} siècle. Jean-François de Gonzague, mari de la célèbre duchesse Isabelle D'Este, est le héros de la bataille de Fornoue, en l'honneur de laquelle Andrea Mantegna peignit son chef-d'œuvre du Louvre, *la Vierge de la Victoire* (1495) Girolamo da Carpi travailla pour la famille d'Este. Peut-être la copie d'un Giorgione ou d'un Titien perdu. Toile 0,97 x 0,73 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Girolamo da Carpi (Carpi, 1501-Ferrare, 1556) est un peintre italien, fils de Tommaso da Carpi. Il est l'élève de Garofalo à Ferrare, mais ne suit pas la manière de son maître. Il s'inspire plutôt de Corregge, Raphaël et de Parmesan. Portrait de *François II de Gonzague*, XV^{ème} siècle (vers 1495).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: 0,97 x 0,73 m. Tenu par des cimaises.

Description: *François II de Gonzague*, marquis de Mantoue, debout, en armure, à mi-corps, tenant d'un air d'autorité le bâton de commandement. Œuvre donnée en 1914 comme le Portrait de *François I^{er} de Gonzague*, marquis de Mantoue.

Attribution: Portrait certifié de *François II de Gonzague* par H. Signonni du musée de Mantoue en 1996.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme mantouan du milieu du XVI^e siècle.

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 135¹⁴³ (Fig. 2)

N. 500 Domenico Morone (1442-ap. 1517): *Purification de la Vierge*. École de Vérone, XV^{ème} siècle. Un second tableau de ce maître très rare (il manque au Louvre), une Madone du temps de sa jeunesse, -tandis que notre peinture est de sa maturité, – se trouve à Paris au musée André, n°945 dans le catalogue de E. Bertaux. Bois, transporté sur toile 0,60 x 0,46 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Agnolo et Bartolomeo degli Erri deux frères qui ont vécu au XV^{ème} siècle à Modène en Italie. Bartolomeo travailla pour le prince Borso D'Este et décora la cathédrale et l'église Saint-Dominique à Modène. *Présentation de la Vierge au temple*, Modène, deuxième moitié du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois transposé sur toile. 0,60 x 0,46 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: Achat chez Vincenzo Favenza à Venise le 15 octobre 1887 pour 500 lire.

¹⁴³ Fig. 2.

Expositions: 15/10/2000 - 15/06/2001, musée Jacquemart-André, Paris: *Les primitifs italiens*.
Attributions: Œuvre retendue par Paul Kievert en octobre 1911. Œuvre attribuée à D. Morone
par B. Berenson en 1927. Œuvre attribuée à Agnolo et Bartolomeo Degli Erri par A. De
Marchi en 1993.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme bolonais (2^e moitié du XV^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 136

N. 501 Girolamo da Cotignola dit Marchesi da Cotignola: *Saint-Sébastien*. Marchesi da
Cotignola (1481-1550), *Saint-Sébastien*, buste à mi-corps, fond de paysage; cadre ancien. École
bolonaise, XVI^{ème} siècle. 0,60 x 0,475 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Maître du tondo Holden (actif entre 1480 et 1500)

Saint Sébastien, fin XV^{ème} - début XVI^{ème} siècle (vers 1500).

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois 0,60 x 0,48 m. Tenu par des cimaises.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Boltraffio, école milanaise, vers 1500 par
B. Berenson. Œuvre attribuée au maître du tondo Holden par E. Fahy en 1971.

Le RETIF maintient l'attribution au Maestro del Tondo Holden (actif à Florence à la fin du XV^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138 (Fig. 3)

N. 510 Francesco dai Libri (v. 1450-1514 au plus tard): *La Nativité et l'Adoration des mages*. École
de Vérone, v. 1490-1500. Cet artiste est le père du célèbre miniaturiste Girolamo dai Libri
(1474-1556). Forte influence de Mantegna et de Domenico Morone. Bois 1,27 x 1,07 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Francesco dai Libri l'Ancien (Vérone, 1452- av. 1514).

Nativité et Adoration des mages, école de Vérone, fin du XV^{ème} ou début du XVI^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois. 1,27 x 1,07 m. Tenu par des cimaises.

Acquisition: achat chez Carrer à Venise le 10 octobre 1888 pour 2 000 livres.

Attributions: Œuvre attribué en 1914 à une école byzantine sous influence italienne. Œuvre
attribuée à Francesco dai Libri par B. Berenson en 1933. Œuvre donnée par G. Bazin à une école de
Valence du XVI^e siècle. Œuvre donnée par E. Fahy à une école adriatique. Œuvre considérée
par A. De Marchi comme une copie.

*Le RETIF l'attribue à un Anonyme veneto-crétois bolonais (XVI^e siècle). Attribution d'A. De Marchi
(communication orale 2011).*

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138

N. 511 Giovanni Mansueti (v. 1470-1530): *Pietà: Le Christ mort*, assis sur le bord du sépulcre, soutenu par la *Vierge* et par *Saint Jean-Baptiste*. Un exemplaire mieux conservé se trouvait dans le commerce à Paris en juin 1914. École vénitienne, XVI^{ème} siècle. Suite de Gentile Bellini. Bois 0,82 x 0,64 m. Attribution sur l'avis de B. Berenson.

La fiche de cette œuvre n'est pas disponible dans le catalogue informatisé.

Le RETIF maintient l'attribution à Giovanni di Niccolò Mansueti (- Avant 1527).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 138

N. 512 *Pietà*, d'après G. Bellini. École calabraise: *Le Christ mort, assis dans les bras de la Vierge*. Cf. Le Christ dans la *Pietà* (pinacothèque du Vatican) attribué à Jean Bellin. École des Abruzzes, d'après J. Bellin, XVI^{ème} siècle. Bois 0,63 x 0,49 m.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Pietà d'après G. Bellini (1428-1516)

Copie d'une *Vierge à l'Enfant* de Giovanni Bellini, Venise, fin du XV^{ème} siècle.

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Panneau en bois sur fond d'or. H. 0,63 x L. 0,49 m. Œuvre entièrement repeinte.

Attribution: L'original de cette œuvre se trouve à la Gemaldegalerie de Berlin. Œuvre certifiée par A. De Marchi en 1993 comme une copie de G. Bellini.

Le RETIF l'attribue à un Anonyme dalmate (XVI^e siècle).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 140 (Fig. 4)

N. 523 Dosso Dossi (1479-1541), *Un poète de cour et une jeune femme*, bustes. Cf. *le poète et la muse*, n. 1234 de la National Gallery. École de Ferrare, première moitié du XVI^{ème} siècle. B. Berenson propose le nom d'un peintre napolitain, ami de Sannazar, P. de' Agostini. Toile H. 0,80 x 0,67 m.

CATALOGUE INFORMATISEE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Giovanni Paolo de' Agostini (? - 1525).

Un de cour et une jeune femme, Naples, XVI^e siècle

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile. 0,49 x 0,67 m. Tenu par des cimaises.

Description: le tableau représente deux personnages: à gauche, un homme portant sur la tête une couronne de laurier et tenant dans la main un instrument de musique; à droite, une femme, vue de trois - quart dos.

Attributions: Œuvre attribuée en 1914 à Dosso Dossi (1479-1541), école de Ferrare par B. Berenson *Italian pictures of the Renaissance*, I, Londres, 1957. Œuvre attribuée à Giovanni Paolo de' Agostini par A. De Marchi en 1993. Lettre du 6 septembre 1996 de Mme Uta Henning sur les différentes versions de ce tableau (Florence: Ex. Severino Spinelli Collection; Vienne: Kunst. Museum). Œuvre donnée comme une copie du XIX^{ème} siècle par E. Fahy en 1999.

Reproduction de la version du Kunsthistorisches Museum de Vienne (Kunsthistorisches Museum, Inv. 3052).

Le RETIF l'attribue à un Anonyme vénitien (XVI^e siècle). Selon A. De Marchi il pourrait s'agir d'une copie d'un tableau pas encore identifié, peut-être de Titien ou Palma il Vecchio (communication orale 2011).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926, p. 141

N. 524 Atelier de Lorenzo Costa: *Les filles de Bentivoglio*, d'après la fresque de S. Giacomo de Bologne. Les filles de Bentivoglio, copie d'un fragment de la fresque de Lorenzo Costa (1488) à San Giacomo Maggiore de Bologne École bolonaise, deuxième moitié du XV^{ème} siècle. Toile 0,80 x 0,70 m. Tenu par des cimaises.

Lorenzo Costa l'Ancien dit Ottavio (Ferrare, vers 1460-Mantoue, 1535) est un peintre, dessinateur et graveur italien. Il se créa un style personnel remarquable pour la richesse et le goût de son architecture et de sa perspective. Il est surtout connu pour avoir exécuté plusieurs travaux dans la chapelle des Bentivoglio l'église San Giacomo Maggiore de Bologne, avec notamment une Madone, avec les portraits de la famille, y compris les 11 enfants (1488 - 1490). Il ouvrit une école à Ferrare entre 1492 et 1497, puis revint à Bologne, pour finalement s'établir à Mantoue sous la protection du marquis François De Gonzague, où il prit la succession de Mantegna.

CATALOGUE INFORMATISE DU MUSEE DE CHAALIS [2015]

Atelier de Lorenzo Costa (vers 1460-1535). Quatre jeunes femmes, fragment de la fresque de Lorenzo Costa à Bologne, deuxième moitié du XV^{ème} siècle

Emplacement: Galerie du haut.

Renseignements techniques: Toile. 0,80 x 0,70 m.

Description: Les personnages représentés sont quatre des filles de Giovanni II Bentivoglio. Quatre jeunes femmes à mi-corps, en costumes des environs de 1470.

Attribution: Œuvre attribuée en 1914 à l'atelier de Francesco Cossa, école de Ferrare, avec comme référence, les fresques de Schifanoja. `

Le RETIF maintient l'attribution à l'Atelier de Lorenzo Costa.

SOURCES

The Bernard and Mary Berenson Papers. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

Correspondance Louis Gillet à Bernard Berenson: lettres manuscrites.
Dix pochettes classées chronologiquement de 1908 à 1919: 149 lettres.

Correspondance Bernard Berenson à Louis Gillet: lettres dactylographiées.
Quatre pochettes classées chronologiquement de 1909 à 1943: 159 lettres.

Une pochette contenant les lettres dactylographiées de Mary Berenson à Louis Gillet:
1923-1926, 7 lettres.

Notes de voyage sur feuillets libres de Mary Berenson des visites des grandes collections d'art parisienne, notamment du Musée Jacquemart-André à Paris.

Photographies des œuvres de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis commandées par Louis Gillet à Jacques-Ernest Bulloz pour Bernard Berenson.

Liste jointe aux photographies:

«Balducci. Winter. Châalis Ermenonville, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.¹⁴⁴

Morone, Domenico. Presentation of the virgin. Châalis, musée André, 15 x 20 cm.¹⁴⁵

Girolamo da Carpi. Francesco Gonzaga. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.

Agostini, Giovanni Paolo de. Woman and man with Musical instrument. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris. 29 x 22 cm.

Costa, Lorenzo. Four women. Châalis, musée André. J.E. Bulloz, Paris 22 x 29 cm.

Francesco dai Libri. Nativity and arrival of the Magi. Châalis, Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm.¹⁴⁶

Botticelli, Sandro. Tondo: Madonna and blessing child. Châalis, Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 23,4 x 27,9 cm.

Giotto. St John. Châalis (Ermenonville), Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 20,5 x 30 cm.

Giotto. St Lawrence. Châalis (Ermenonville), Musée André. J.E. Bulloz, Paris. 21 x 29 cm.

Marchesi Girolamo dit Girolamo da Cotignola. St Sébastien. Châalis. Musée. J.E. Bulloz, Paris. 20 x 25 cm»

Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits. Fonds Louis Gillet

Correspondance Louis Gillet à Bernard Berenson, lettres dactylographiées: 1908 -1943: 157 lettres.

Correspondance de Bernard Berenson à Louis Gillet, lettres manuscrites: 1908- 1943: 170 lettres.

Correspondance de trois lettres de Mary Berenson à Louis Gillet: 1927-1931.

¹⁴⁴ Fig. 1.

¹⁴⁵ Fig. 2.

¹⁴⁶ Fig. 3.

Correspondance de Madame Gillet à Bernard Berenson: 1944-1948: 4 lettres.

Un texte de Bernard Berenson faisant l'éloge de Louis Gillet.

Correspondances diverses:

Romain Rolland, Barrès, Rodin, Péguy, Jérôme Tharaud, J. Bédier, Ferdinand Bac, René Bazin, Henri Bergson, Jérôme Carpino, Paul Claudel, Maurice Denis, Ludovic Halévy, François Laurentie, Emile Mâle, Frédéric Masson, François Mauriac, Anatole de Monzie, Pierre de Nolhac, Paul Valéry, James Joyce, Rudyard Kipling; lettres de Louis Gillet à sa femme et lettres de Mme Gillet à Louis Gillet; lettres de Louis Gillet à divers, correspondance adressée à Madame Louis Gillet.

Emile Mâle à Louis Gillet: 49 lettres du 24 avril 1906 au 5 juin 1942.

Pierre de Nolhac à Louis Gillet: 15 lettres du 30 novembre 1903 au 04 août 1924.

Corrado Ricci à Louis Gillet: boîte n. 35: 5 lettres du 26 août 1921 à 1933.

Jean Alazard à Louis Gillet: boîte n.38: 8 lettres du 27 mars 1920 au 14 décembre 1935.

Charles Guérin à Louis Gillet: boîte n. 41: 1 lettre sans date.

André Michel à Louis Gillet: boîte n.42: 19 lettres du 27 février 1914 à 1921.

Contenu des autres cartons du fonds Louis Gillet (uniquement les documents en rapport avec les collections du musée Jacquemart-André de Châalis):

Liasse concernant Châalis composée de manuscrits, d'articles et de conférences de Louis Gillet et de quelques doubles de lettres. Carton intitulé «Châalis»

Trois cartons des agendas de Louis Gillet classés chronologiquement: 1915, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1936, 1937, 1938, 1941.

Boîtes, dossiers manuscrits classés thématiquement (intitulés des boîtes tirés de l'inventaire de la famille Gillet lors de la remise du fonds en 1980 classés sous le terme «ART»).

Musée Jacquemart André. Abbaye royale de Châalis, Ermenonville, Oise¹⁴⁷

Dossiers concernant le remaniement des catalogues et le recollement des œuvres (14 pochettes).

Exemplaire dactylographié du testament de Nélie Jacquemart André en faveur de l'Institut de France daté du 19 janvier 1912.

Inventaire complet manuscrit original du château, du domaine d'Ermenonville et de l'Abbaye de Châalis, compris dans le Testament de Nélie Jacquemart André et rédigé par son notaire vers janvier 1912.

Première édition du catalogue de Châalis annotée par Louis Gillet.

Archives des différents conservateurs de Châalis.

Inventaire informatique de l'ensemble des collections du musée de Châalis: fiches des œuvres, compte-rendu des restaurations, différentes attributions, expositions, déplacements, emplacements, historique de l'œuvre.

¹⁴⁷ Ces documents sont conservés dans les appartements du conservateur.

*Archives de l'Institut de France. Fonds du musée Jacquemart-André de Châalis*¹⁴⁸

61 C 4: Châalis (carton 334)

Correspondance Becker (régisseur), 1919-1923.

61 C 5: Châalis (carton 335)

Correspondance de Louis Gillet avec le régisseur de la Fondation Jacquemart-André 1906-1922: 162 lettres. Correspondance de Frédéric Masson directeur de la Fondation 1914-1921: 370 lettres.

Correspondance générale 1931-1939: 11 pochettes diverses.

Rapports mensuels 1916-1919.

61 C 6 Châalis: Châalis (carton 336)

Correspondance générale 1940-1965.

C5 A 10, Commission administrative centrale de l'Institut de France (C.A.C.), procès verbaux de 1907 au 18 décembre 1912.

C5 A 11, Commission administrative centrale, du 29 janvier 1913 au 24 décembre 1918.

C5 A 12, Commission administrative centrale, du 29 janvier 1919 au 24 février 1930.

C5 A 13, Commission administrative centrale, du 27 janvier 1932 au 28 juin 1939.

C5 A 14, Commission administrative centrale de l'Institut de France (C.A.C.), procès verbaux, du 28 août 1939 au 2 avril 1946.

Fonds Émile Mâle: Mss. 7654, correspondance générale, 52 lettres de Louis Gillet; 1 memento; 8 lettres d'Émile Mâle à Louis Gillet; 33 lettres de René Doumic.

¹⁴⁸ Conservées dans à l'Institut de France.

BIBLIOGRAPHIE

ABBAYE DE CHAALIS ET MUSEE JACQUEMART-ANDRE 1967

Abbaye de Châalis et musée Jacquemart-André, Senlis 1967 (Nouvelle édition).

ASSANTE DI PANZILLO 2007

E. ASSANTE DI PANZILLO, *Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis*, Mémoire de Master I, sous la direction de B. Jobert et N. Sainte Fare Garnot, Université de Paris IV Sorbonne 2007.

ASSANTE DI PANZILLO 2008

E. ASSANTE DI PANZILLO, *Louis Gillet, premier conservateur du musée Jacquemart-André de Châalis*, Mémoire de Master II sous la direction de B. Jobert et N. Sainte Fare Garnot, Université de Paris IV Sorbonne 2008.

BAUTIER-LANDOWSKI 1994

R.-H. et A.-M. BAUTIER, L. LANDOWSKI, *Châalis, l'abbaye, les collections, Paris, Fondations de l'Institut de France*, «Hors série Beaux-Arts Magazine», Paris 1994.

BERENSON 1895

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York 1895.

BERENSON 1909

B. BERENSON, *Sienese painter of the Franciscan legend*, London, 1909.

BERENSON 1924

B. BERENSON, *Un Botticelli dimenticato*, «Dedalo», 1924, V, I, pp. 19-21.

BERENSON 1924-1925

B. BERENSON, *Nove pitture in cerca di un'attribuzione. II*, «Dedalo», 1924-1925, V, III, pp. 690-721.

BERENSON/GILLET 1926

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction de L. GILLET, Paris 1926.

BERENSON 1927

B. BERENSON, *Three Essays in Method*, Oxford 1927.

BERENSON/GILLET 1935

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction et avant-propos de L. GILLET, Paris 1935.

BERENSON/GILLET 1938

B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduction et avant-propos de L. GILLET, Paris 1938.

BERENSON/FRANCHI 1947

B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, édité par R. FRANCHI, Florence 1947.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Sassetta. Un peintre siennois de la légende franciscaine*, Paris 1948.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Florence 1953.

BERENSON 1966

B. BERENSON, *Treasures of musée Jacquemart-André*, Paris 1966.

BERENSON AND THE CONNOISSEURSHIP OF ITALIAN PAINTING 1979

Berenson and the connoisseurship of Italian painting, Catalogue de l'exposition, sous la direction de D. Alan Brown, Washington 1979.

BERENSON–GARDNER/HADLEY 1987

B. BERENSON, I. GARDNER, *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924 with correspondence by Mary Berenson*, edited and annotated by R. van Nostrand Hadley, Boston 1987.

BERTAUX–DACIER–GILLET 1913

E. BERTAUX, E. DACIER, L. GILLET, *Le musée Jacquemart-André. Les Donateurs et la donation, l'art italien*, Paris 1913.

BERTAUX 1926

E. BERTAUX, *Le musée Jacquemart-André de Paris, catalogue itinéraire*, Paris 1926.

CATALOGUE ITINERAIRE 1913

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1913 (1^{ère} édition).

CATALOGUE ITINERAIRE 1914

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1914 (2^e édition, entièrement revue).

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1914

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1914.

CATALOGUE ITINERAIRE 1920

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1920 (3^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE ITINERAIRE [1924]

Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris [1924] (4^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE ITINERAIRE 1926

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire, Paris 1926 (5^e édition, entièrement revue).

CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS 1928

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Paris. Bibliothèques de l'Institut, musée Condé à Chantilly, Bibliothèque Thiers, musées Jacquemart-André à Paris et à Chaalis, Paris 1928.

CLAUDEL 1947

P. CLAUDEL, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française... le 13 mars 1947. Réponse de François Mauriac. Portrait de Louis Gillet*, Paris 1947.

GERIN 1976

J.-F. GERIN (Abbé), *Peintures de Chaalis, restaurées par M. P. Balze, compte-rendu lu en séance du Comité archéologique de Senlis*, Senlis 1876.

GILLET 1912a

L. GILLET, *L'abbaye de Châalis*, «La Revue des Deux Mondes», 15 septembre 1912, pp. 3-19.

GILLET 1912b

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants: étude sur l'art religieux en Europe du XIII^e au XVII^e siècles*, Paris 1912.

GILLET 1914

L. GILLET, *Le musée Jacquemart-André, de Châalis*, «La Revue de l'Art ancien et moderne», t. XXXV, Paris 1914, pp. 321-338.

GILLET 1921

L. GILLET, *La bataille de Verdun*, Paris-Bruxelles 1921.

GILLET 1922

L. GILLET, *Histoire des Arts*, dans *l'Histoire de la nation française*, publiée sous la direction de G. Hanotaux, avec illustrations de René Piot, t. XI, Paris 1922.

GILLET 1925

L. GILLET, *Essais et notices. L'abbaye de Châalis*, «La Revue des Deux Mondes», 6^e période, t. 11, septembre 1925.

GILLET 1926a

L. GILLET, *Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire, des monuments, des collections et la promenade du Désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur*, Paris 1926 (2^e édition).

GILLET 1926b

L. GILLET, *Bernard Berenson, une esthétique américaine de la peinture en Italie*, «Bibliothèque universelle et Revue de Genève», septembre 1926.

GILLET 1926c

L. GILLET, *Saint François d'Assise*, Paris 1926.

GILLET 1926d

L. GILLET, *Sur les pas de Saint François d'Assise*, Paris 1926.

GILLET 1928

L. GILLET, *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, Paris 1928.

GILLET 1934

L. GILLET, *Le trésor des musées de province: Le Midi, Avignon, Carpentras, Arles, Marseille, Montpellier, Nîmes, Aix-en-Provence*, Paris 1934.

GILLET 1936

L. GILLET, *La Cathédrale vivante*, Paris 1936.

GILLET 1939

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants. L'art religieux du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris 1939.

GILLET-ROLLAND 1949

L. GILLET, R. ROLLAND, *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland. Choix de lettres*, préface de P. Claudel, Paris 1949.

GILLET-BERENSON 1956

L. GILLET, B. BERENSON, *Louis Gillet et Bernard Berenson. Quelques lettres*, « Botteghe Oscure », XVII, Roma 1956.

GILLET 1977

L. GILLET, *Histoire de l'art français*, I-II, Paris 1977.

GILLET/RUBERCY 2012

L. GILLET, *Essais et conférences sur l'art: de Giotto à Matisse*, édition établie, annotée et présentée par Eryck de Rubercy, Paris 2012.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

Giotto e compagni, Catalogue de l'exposition, sous la direction de D. Thiébaut, Paris-Milan 2013.

L'ART ET L'ÉCRIVAIN 1976

L'Art et l'écrivain: centenaire de Louis Gillet, Catalogue de l'exposition, sous la direction de G. Bazin, Paris 1976.

LENNE 1982

F. LENNE, *Louis Gillet écrivain d'art, 1876-1943*, Thèse de doctorat, sous la direction J. Robichet, Université de Paris IV Sorbonne 1982.

LES COLLECTIONS DE L'INSTITUT 1995

Les collections de l'Institut. Bicentenaire de l'Institut de France, sous la direction de M. Landowski et P. Messmer, Paris 1995.

MABILLE DE PONCHEVILLE 1936

A. MABILLE DE PONCHEVILLE, *M. Louis Gillet, historien de l'Art français*, « La Croix », 28 novembre 1936.

MARIANO 1965

N. MARIANO, *Inventory of Correspondence on the Centenary of the Birth of Bernard Berenson 1865-1959*, compiled by Nicky Mariano, Cambridge (MA) 1965.

MAROT 1978

P. MAROT, *Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André: Désert d'Ermenonville et galerie J.J. Rousseau*, Colmar-Ingersheim 1978.

MONTARNAL 2006

G. MONTARNAL, *Louis Gillet conservateur de l'abbaye royale de Châalis: 1912-1943*, Mémoire de muséologie sous la direction de C. Barbillon, F.-R. Martin et N. Sainte Fare Garnot, École du Louvre 2006.

MORRA 1965

U. MORRA, *Conversations with Bernard Berenson*, Boston 1965.

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1926

Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1926.

NOTICE ET GUIDE SOMMAIRE 1933

Abbaye de Châalis et musée Jacquemart-André: notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du désert: avec 24 planches hors texte et 2 cartes en couleur, Paris 1933 (6^e édition).

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», t. 97, 2, 1985, pp. 961-989.

ROTILY 1986

J. ROTILY, *Bernard Berenson (1865-1959) et la France*, Thèse de doctorat sous la direction de G. Démians d'Archimbaud, Université de Provence Aix-Marseille 1986.

SEGARD 1914

A. SEGARD, *Le musée de Châalis*, «La Revue Française, politique et littéraire», 43, 9^e année, 1914.

TRESORS DE JACQUEMART-ANDRÉ 1976

Trésors de Jacquemart-André, Catalogue d'exposition, sous la direction de N. Blondel, Paris 1976.

VASSEUR-BABELON 2007

J.-P. VASSEUR, J.-P. BABELON, *L'abbaye royale de Chaalis et les collections Jacquemart-André*, Paris 2007.

ABSTRACT

Sur la base de la correspondance inédite entre Bernard Berenson et Louis Gillet – conservée à la Bibliothèque Nationale de France et aux Archives de la Villa I Tatti – cet article se propose d'étudier la relation des deux historiens et notamment le rôle que le premier eut dans l'identification des œuvres de la Renaissance italienne du musée Jacquemart-André de Châalis. Plus globalement, nous nous intéresserons à la méthode d'attribution de Bernard Berenson et à son influence en France, à l'évolution du métier de conservateur au début du XX^e siècle ainsi qu'aux politiques et pratiques de gestion des musées entre les deux guerres notamment sous l'égide de l'Institut de France.

The article is based on the unpublished correspondence between Bernard Berenson and Louis Gillet, kept respectively at the Bibliothèque Nationale de France and at the Villa I Tatti Archives. It deals with the relationship between them and specifically considers Berenson's role in the attribution of the Italian Renaissance artworks of the Musée Jacquemart-André of Châalis. The focus will be on the method used by Berenson in attribution and to its influence in France as well as on the development of the role of keepers at the beginning of 20th century and to the cultural policy and management of museums between WW1 and WW2, as they took place under the aegis of the Institut de France.

UNA QUESTIONE DI TATTO: BERENSON E FOCILLON

Il rapporto tra Bernard Berenson ed Henri Focillon è stato discusso in un noto saggio di Jocelyne Rotily, dove per la prima volta si analizzavano le relazioni dell'americano con alcune personalità francesi, anche alla luce di inediti documenti d'archivio¹. Non pochi elementi intellettuali di analogia sussistono in effetti tra i due storici dell'arte: il comune approccio 'formalista', il valore affidato alla tattilità, il concepire la storia dell'arte come successione di esperienze e non come storia di un bello ideale, infine la forte impronta etica che sospinse il loro impegno professionale. Certo i due erano assai distanti per generazione e per cultura. Tuttavia non deve essere tralasciata la particolare predilezione che Focillon sviluppò negli anni della sua formazione per alcuni autori inglesi che anche grazie a Marcel Proust i francesi iniziavano ad apprezzare, e che al contempo furono fondamentali per l'approccio alle arti di Berenson². In particolare Ruskin, amato dal giovane francese per la valorizzazione dell'aspetto artigianale della creazione, nonché per gli accenti di ideale socialismo che affidano all'arte una valenza morale e pedagogica³. Ancora in ombra invece l'influenza esercitata su Focillon da Walter Pater, ma di cui è chi pare di scorgere in alcuni tratti critici della sua opera: pur non condividendone l'estetismo elitario, il francese poteva infatti leggere nell'autore di *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1893) una prima affermazione di autonomia del fatto artistico associata ad uno spirito profondamente vitalista. Non andrà poi dimenticato che dal 1932 Focillon si recava periodicamente ad insegnare a Yale, un'esperienza che affinò la sua conoscenza della lingua e della cultura nordamericane e che lo introdusse nei circoli accademici dell'East Coast. Rifugiatovisi definitivamente nell'ottobre 1939 in fuga dalla Francia di Vichy, gli Stati Uniti diventeranno poi la nuova casa di Focillon, ove egli terminerà i suoi giorni nel 1943.

Berenson e Focillon si incontrarono personalmente nel 1936⁴, grazie all'amico comune Louis Gillet. Tra i due studiosi dovette stabilirsi se non un'amicizia, almeno una conoscenza fatta di reiterati incontri⁵, suggellata dal classico dono accademico (lo scambio di libri) ed improntata ad una rispettosa deferenza del più giovane verso l'americano riconosciuto come un'indiscussa autorità e come un maestro. Lo testimonia una lettera del dicembre di quell'anno, in cui Henri Focillon esprime non soltanto la propria ammirazione («je voudrais que vous sachiez bien ce que vous êtes pour nous, et que votre sympathie si attentive m'est honneur et force»)⁶, ma una vera e propria 'simpatia intellettuale', che trova fondamento nel piacere della *causerie*:

Je viens d'écrire à Madame Berenson, pour la remercier des deux très-beaux livres qu'elle a eu la bonté de nous envoyer, et qui sont le vivant portrait d'un esprit. Je m'excuse auprès d'elle de ne l'avoir pas fait plus tôt, et je vous prie de m'excuser, cher Monsieur, vous aussi. Car j'aurais voulu vous dire tout de suite tout ce que je gardais de nos conversations de Paris, mieux qu'un

¹ ROTILY 1985.

² Cfr. WELLEK 1966.

³ DUCCI 2004; CUGY-MARTIN 2014; CUGY-MARTIN 2011.

⁴ Lettera di Berenson a Gillet, 18 aprile 1936, cit. in ROTILY 1985 p. 983 e nota 90. In realtà il desiderio di un incontro era già stato formulato nell'ottobre 1932, quando Gillet proponeva una cena – «cravate noire» – a cui doveva partecipare anche Paul Valéry (cfr. TISSOT 1998, p. 134, nr. 198).

⁵ Come lasciano intendere le cinque unità epistolari della moglie di Focillon, Marguerite Castell, conservate ai Tatti: una lettera non datata (ma probabilmente del 1937, poiché vi si fa riferimento alla mostra italiana del Tintoretto), una carta postale del 1938, tre lettere del 1948, quando Henri era già scomparso (Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi BMBP., Dossier 49.87, Focillon Marguerite).

⁶ Lettera di Focillon a Berenson, Paris, 26 Rue des Fossés S. Jacques, 28 dicembre 1936 BMBP., Dossier 49.85, Focillon, Henry Joseph).

souvenir, mais l'image et l'exemple d'une sorte de «poétique de l'intelligence» à laquelle nous tendons obscurément, et que vous avez su définir avec plénitude. Que seraient nos études, c'est-à-dire nos passions, sans la noblesse et la fermeté de ces perspectives. Il y a, dans une conversation, tout ce que l'on dit, et tout ce que l'on ne dit pas. J'ai entendu les unes et les autres de vos paroles, celles que vous avez prononcées et celles qui les accompagnaient en secret. Ce n'était pas du silence, mais un prolongement, et toute la plénitude d'une pensée⁷

Sul valore ascritto alla conversazione da parte di Bernard Berenson è quasi superfluo dire, così come sulla capacità di eloquio del francese, riconosciuta in primo luogo da tutti i suoi allievi⁸. Ovvio quindi che i due fossero legati da questo gusto per il dialogo, una pratica che aveva il valore non tanto di uno sfoggio elegante di saperi, quanto – stando alle parole di Focillon – di una vera e propria espansione naturale delle idee, che nel *face à face* tra due interlocutori passava, come un'energia, attraverso la parola ma anche attraverso i silenzi – «prolungamento e pienezza del pensiero».

Una seconda lettera di Focillon data ai primi giorni del 1938 e ci rivela che Berenson inviò in dono al francese un «catalogo», molto probabilmente l'edizione delle *Pitture italiane del Rinascimento* uscita nel 1936 per Valori Plastici:

Le bel exemplaire de Catalogue, - cette Bible, si rare, si recherchée, m'a comblé, et la lenteur impudente de mes remerciements ne doit pas traduire à vos yeux une indifférence qui n'est pas. Ceci est l'honneur de ma bibliothèque, et nos chers Français, ces utiles sceptiques, sont tout de même bien forcés de s'incliner en pinçant la bouche, quand je leur dis que je le tiens de vous⁹.

Accanto a questa «Bibbia» figuravano ovviamente, nella biblioteca di Focillon, i *Peintres Italiens de la Renaissance*, molto probabilmente nella riedizione Gallimard del 1935, come la lettera sembra far intendere: «La dernière édition française de votre grand livre est pleinement réussie et obtient grand succès. Je l'ai là, à portée de la main, et j'y recour, non seulement pour une recherche, mais pour les raisons plus hautes et plus complexes que je vous ai dites»¹⁰.

Tutto ciò lascerebbe supporre che il francese avesse maturato un più intenso interesse per l'americano proprio negli anni Trenta, ovvero in una fase piuttosto tardiva rispetto all'*engouement* per gli scritti dell'americano che in Francia si era avuta non solo al momento della prima traduzione dei *Painters* (1926), ma già molto prima, quando studi di Berenson a carattere filologico erano comparsi – col favore soprattutto di Salomon Reinach – sulla «Gazette des Beaux-arts» e sulla «Revue archéologique»¹¹. Sembra cioè di comprendere come per Focillon, che incontra Berenson due anni dopo la scrittura di *Vita delle forme*, ed in una fase di intensa elaborazione della propria fenomenologia dell'arte, l'opera dell'americano costituisse motivo di interesse non tanto per la dimensione più strettamente storico-artistica, o filologico-attributiva, quanto per quelle riflessioni generali che Berenson stesso definiva, pur in modo problematico, come di «estetica», e che iniziano a preoccupare l'americano maggiormente proprio alla metà degli anni Trenta. È legittimo supporre dunque che nel corso di quegli incontri i due storici dell'arte si siano confrontati proprio su questioni di ampio respiro, che certo – tra 1936 e 1938 – non avranno mancato di toccare anche i più assillanti interrogativi che la storia poneva loro con drammatica forza, ovvero la relazione tra estetica, storia ed «etica» dell'arte, come recita il

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si vedano soprattutto le *Préfaces* di H. Peyre e L. Grodecki a *BIBLIOGRAPHIE HENRI FOCILLON* 1963; COLI 1986. Oggi THOREL-CAILLET 2004.

⁹ Lettera di Focillon a Berenson, 5 gennaio 1938 (BMBP., Dossier 49.85, Focillon, Henry Joseph).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Su queste riviste pubblicò ugualmente anche Mary Berenson. Oltre a *BIBLIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON* 1955, si veda *BERENSON, BERNARD AND MARY*.

titolo del libro-summa del pensiero di Berenson pubblicato nel 1948¹², ma che sappiamo aver occupato l'autore proprio sin dal 1936.

Ma quale idea si era formato Focillon dello storico dell'arte americano? Ovvero, come era stato recepito il pensiero di Berenson in Francia? L'*Avant-Propos* che Louis Gillet premetteva ai *Peintres* nel 1926 non lasciava adito a dubbi: il metodo di Berenson aveva nettamente ribaltato, vivificandolo, la natura della storia dell'arte, disciplina che a suo dire sino ad allora non conosceva che due vie, o l'idealismo positivo di Taine, o la filologia *chartiste*: «l'une et l'autre sont à la portée des aveugles: on peut les pratiquer sans avoir regardé un tableau»¹³. L'edizione dei *Peintres* diffuse insomma in Francia un'interpretazione strettamente formalista dell'americano, peraltro confermata da una breve ma precisa recensione che dell'opera tradotta comparve sul *Bulletin bibliographique* della «Revue des deux mondes»¹⁴. Per Gillet Berenson avrebbe ribaltato la dinamica tainiana di condizionamento ambiente/fatto artistico, per scoprire che quest'ultimo «agit sur les idées bien plus qu'il n'est 'agi' par elles»; in sostanza, «Le fait artistique se suffit», come un «théorème» autosufficiente¹⁵. L'*Introduzione* di Gillet aveva poi innegabili accenti nazionalistici. Quando Berenson arriva a Parigi nel 1887, afferma Gillet, «la France prenait à force de gloire sa revanche de la défaite. Vaincue, elle faisait par l'esprit la conquête du monde»¹⁶. Il giovane Berenson avrebbe attinto alla ricchezza culturale di questa Parigi in fermento, assistendo in estasi alle lezioni di Renan e vagando ammirato nelle sale del Louvre; qui, avrebbe ammirato la grandezza dell'arte italiana, ma filtrata dal genio nostalgico di Poussin e di Lorrain; infine, l'interpretazione visiva della pittura proposta da Berenson veniva da Gillet messa in rapporto con la scoperta dell'Impressionismo e della pittura di Cézanne¹⁷. Ci si voleva così appropriare *in toto* di un'educazione artistica che invece era iniziata molti anni prima al Museum of Fine Arts di Boston, dove il giovane entrò per la prima volta in contatto con gli *old masters* italiani e con le arti orientali, due ambiti figurativi che andranno a costituire la sua ossatura estetica e di conoscitore. Berenson apparve dunque come l'araldo, tanto atteso in Francia, di un rivoluzionario modo di guardare alle opere d'arte, contrapposto alle ormai vecchie metodologie documentaristiche e positiviste. Una simile lettura dovette contribuire non solo a farne un'autorità indiscussa, dalla formazione profondamente radicata nella tradizione artistica francese, ma a proporre una dimensione di teorico della forma ed anzi della «pura» forma¹⁸. Ciò equivaleva a darne una lettura quanto meno parziale, che non teneva conto della complessità di un metodo schizzato, ad esempio, in quel *Frammento*¹⁹ pubblicato nel 1902 (ma che in realtà era stato steso già nel 1894)²⁰, ove si ridimensionavano certo, ma non si escludevano i principi della *Philosophie de l'art* di Hippolyte Taine, ovvero la ricerca documentaria e lo studio della tradizione, della condizione in cui l'opera d'arte era sorta.

Per far risaltare le analogie e le differenze che, nel quarto decennio del Novecento, accomunano e distinguono Berenson e Focillon, sarà allora opportuno ancorarsi ai dati, ovvero partire dalla minima traccia dello scambio epistolare. Fatte salve le comuni pratiche di reciproco omaggio accademico – evidenti nel tono del francese nei confronti del grande *arbitrer*

¹² BERENSON 1948.

¹³ GILLET 1926, p. XVII.

¹⁴ Recensione anonima del 15 Febbraio 1927, cit. in SAMUELS 1987, p. 349 e nota a p. 638.

¹⁵ GILLET 1926, p. XX.

¹⁶ *Ivi*, pp. X-XI.

¹⁷ Ricordiamo che Cézanne fu apprezzato direttamente da Berenson anche nell'importante collezione dell'amico Charles Alexandre Loeser, costituitasi a Firenze negli anni Novanta. Cfr. *CÉZANNE A FIRENZE* 2007.

¹⁸ GILLET 1926, p. XXXIV.

¹⁹ BERENSON/FRANCHI 1947, pp. 15-53, su cui cfr. SAMUELS 1987, pp. 175-176.

²⁰ Come rivelato nella *Avvertenza dell'Autore*, BERENSON 1947, pp. 11-13, ove Berenson parla esplicitamente di «metodi della costruttiva critica d'arte», rispetto all'«empirismo» di Morelli. Come è noto questa stesura embrionale dei *Rudiments* fu resa nota da WHITTALL COSTELLOE 1894.

della storia dell'arte internazionale –, che cosa esattamente poteva determinare l'interesse reciproco tra i due studiosi?

Un incontro nel medioevo

In una lettera del marzo 1932 Bernard Berenson dichiarava a Gillet di aver letto *L'art des sculpteurs romans*, il rivoluzionario libro di Focillon pubblicato un anno prima, e di averlo immensamente apprezzato; Gillet lo comunicava prontamente a Focillon il 16 aprile 1932: «[Berenson] m'écrit que votre bouquin l'enchanté et qu'il veut vous connaître»²¹. Come si è detto l'incontro avverrà alcuni anni dopo, ma è importante analizzare questa prima *liaison* tra i due storici dell'arte proprio sul terreno della scultura romanica.

Quale era stata esattamente l'impressione che l'americano aveva tratto dal piccolo, rivoluzionario libro di Focillon? Queste le sue esatte parole: «J'ai lu récemment le livre de Focillon sur la sculpture romane. C'est la première chose de ce genre en français et cela m'a grandement plu»²². Per comprendere appieno il senso di questa frase è importante notare che l'approccio all'arte medievale in Berenson conobbe due momenti distinti e fu marcato, come una vera e propria cesura, da un incontro fondamentale, quello con Arthur Kingsley Porter²³. Originariamente, infatti, Berenson aveva formato la propria visione del medioevo su basi essenzialmente storicistiche e letterarie, grazie alle opere di Henry Adams²⁴, già titolare della cattedra di Storia medievale ad Harvard, il cui *Mont Saint Michel and Chartres* (scritto nel 1904, ma pubblicato solo nel 1913) evocava un'immagine corale ed onirica della società medievale francese, la cui armonica bellezza si fissava nelle pure linee delle maestose cattedrali d'Ile de France e Piccardia²⁵. Con una simile educazione era ovvio che Berenson apprezzasse soprattutto i volumi di Émile Mâle²⁶ dedicati all'arte religiosa francese come riflesso visivo del pensiero medievale, in cui l'americano convertito al cattolicesimo doveva trovare anche piena corrispondenza spirituale²⁷.

Fu subito dopo la fine della Grande Guerra che a Parigi Berenson incontrò Arthur Kingsley Porter; questi aveva già raggiunto una buona notorietà internazionale con la sua *Lombard Architecture* (1915-1917), libro che aveva inviato in copia a Berenson, il quale ne era rimasto affascinato, anche perché il medievista aveva scelto di organizzare i suoi quattro ponderosi volumi con una struttura analoga a quella dei *Drawings*. I due condividevano la comune educazione letteraria ed artistica tipica del New England di fine Ottocento, con un culto estetizzante per il Rinascimento italiano e per il medioevo francese. Porter, che aveva studiato ad Harvard dal 1900 al 1904, intendeva rinnovare l'approccio all'arte romanica, adottando una nuova metodologia che prevedeva come condizione prima l'osservazione diretta dei monumenti; il suo metodo si bilanciava – proprio come in Berenson – tra un'analisi obiettiva tesa alla corretta classificazione dei monumenti ed il tentativo di penetrare più profondamente lo «spirito» di uno stile o di una scuola, attraverso la selezione di caratteristiche

²¹ TISSOT 1998, p. 134, nota 198.

²² Lettera di Berenson a Gillet, 8 marzo 1932, cit. in ROTILY 1985, p. 983 e nota 91.

²³ In realtà i due erano già in corrispondenza epistolare dal 1917. Il rapporto tra i due studiosi è stato recentemente ricostruito da BRUSH 2014, in particolare per quanto riguarda la permanenza di Porter ai Tatti («at Berenson's writing table») nel 1920-21, dove stese parte delle sue *Pilgrimage Roads*.

²⁴ SAMUELS 1987, p. 262.

²⁵ Cfr. MANE 1971.

²⁶ Su Mâle forniamo qui solo i titoli più recenti: BASCHET 2005; RUSSO 2005; SAUERLÄNDER 2009; GAJEWSKI 2013. Per l'apprezzamento da parte di Berenson: ROTILY 1985, pp. 980-982.

²⁷ Per l'aspetto cattolico dell'opera di Mâle vedi SAUERLÄNDER 1989. Riguardo alla dimensione cattolica dell'arte si vedano le affermazioni di Berenson nello *Sketch*, commentate in SAMUELS 1987, pp. 468-469.

formali costanti²⁸. Nell'estate del 1919 i due intrapresero un appassionato tour sulle «pilgrimage roads» della Borgogna e finalmente Porter, spinto da Berenson, decise di concentrare i propri studi sulla scultura romanica della Spagna²⁹. Ma l'influenza fu reciproca, se è vero che alla fine del 1919 Berenson confessava di avere sviluppato a fianco di Porter un profondo interesse per l'arte del XII secolo, che rimarrà la sua «dominating passion» per ben tre anni³⁰.

Kingsley Porter fu determinante anche per l'approccio al medioevo di Focillon. Nei suoi corsi del 1927-1928 questi insiste infatti sulla questione della Spagna romanica e su quella delle «strade», temi dettati proprio dalle opere di Kingsley Porter (non solo le *Pilgrimage Roads*, 1923, ma anche *Spain or Toulouse?*, 1924, come rivela la lettura dettagliata dei prospetti delle lezioni)³¹, e dal *Prémier art roman* di Josep Puig i Cadafalch, pubblicato in Francia nel 1928. Assumendo a metodo l'esatta considerazione delle fonti documentarie Porter aveva ribaltato la tradizionale critica stilistico-evolutiva³², e messo in crisi «la costruzione per blocchi di storie dell'arte nazionali che la critica ottocentesca e del primo Novecento aveva consegnato al pubblico e agli specialisti»³³, a cui il giovane americano sostituiva una inedita, più ampia dimensione occidentale.

Forte anche del modello di Porter, Focillon arriva nel 1924 alla cattedra della Sorbona che era stata di Emile Mâle e ne scardina quello che era stato sino a quel momento l'impianto metodologico³⁴. Più che disegnare una storia dell'arte romanica *L'Art des sculpteurs romans* presenta pagine di limpida teoria che costituiscono l'incunabolo naturale per *Vie des Formes*, in cui si definiscono la critica al metodo iconografico, il ridimensionamento delle nozioni archeologiche di influenza e scuola, la contestazione della rappresentazione evolutiva e unidirezionale della storia e degli stili³⁵. Quanto l'iconografia di Mâle era sintetica e concettuale, tanto l'attenzione formale di Focillon è analitica, riconducibile al piano concreto della forma nello spazio; la piena esegesi delle forme romaniche si raggiunge non con la perfetta conoscenza dei testi medievali, ma cercando di calarsi nella realtà del cantiere. La pietra del romanico è per Focillon viva, imprime movimento alle figure scolpite, dinamizzando la relazione struttura-decoro con una legge precisa – la «stilistica» – che non è di ordine semantico, ma formale. Focillon si era formato con l'arte dei maestri moderni, la pittura degli Impressionisti e di Cézanne, con la scultura di Rodin³⁶. Tale predilezione lo aveva portato a capire che le forme risultano dalla combinazione attiva di rapporti luminosi, cromatici, plastici, materici, dalle innumerevoli inflessioni apportate alla tela e al blocco dalla mano e dagli strumenti. Rispetto al panorama dell'iconografia o dell'*archéologie savante*, che avocava agli eruditi lo studio dell'arte medievale, Focillon guarda al medioevo attraverso questa lente moderna, e lo fa adottando la stessa modalità di lettura con cui aveva affrontato le arti grafiche e la pittura³⁷. Ancora negli anni Trenta egli trova nella rivoluzione impressionista un fertile

²⁸ BRUSH 2014, pp. 254-255. Su Porter la studiosa sta attualmente preparando una monografia. Come primo risultato delle sue ricerche si veda: BRUSH 2007.

²⁹ Cfr. SECREST 1979, p. 328; SAMUELS 1987, p. 406, BRUSH 2014, p. 262.

³⁰ *Ivi*, p. 263.

³¹ TISSOT 1998, p. 88.

³² BAZIN 1986, p. 258 e sgg.; BERND 1999; SEIDEL 2000.

³³ QUINTAVALLE 2006, p. 42.

³⁴ Sul rapporto Mâle/Focillon si vedano RECHT 2004 e LE POGAM 2006.

³⁵ Ci limitiamo qui ad indicare i titoli principali: BONY 1987; CASTELNUOVO 1987; SAUERLÄNDER 1998; CAHN 1998; CAHN 2000; VERGNOLLE 2004; SAUERLÄNDER 2004; BARRAL I ALTET 2008. Sulla storia degli studi d'arte medievale in Francia tra Otto e Novecento si veda NAYROLLES 2005, anche con considerazioni sulla 'rottura' di Focillon.

³⁶ JUNOD 1998; DUCCI 2004.

³⁷ CASTELNUOVO 1987, p. XXI; SAUERLÄNDER 1998, p. 55sg.

humus cui attingere per sviluppare le proprie riflessioni, che culminano nell'*Éloge de la main* (1939) ma che sono già ben definite ne *L'art des sculpteurs romans*³⁸.

È allora facilmente comprensibile l'entusiasmo di Berenson, il quale avrà trovato per la prima volta in un saggio francese dedicato all'arte del medioevo una consonanza con la propria linea formalista ma non «retinica»³⁹, che esaltava la «decorazione» come insieme di quegli elementi capaci di suscitare l'immaginazione tattile: forma, movimento, massa, tono, e colore⁴⁰. In *L'art des sculpteurs romans* l'americano sentiva insomma pulsare lo stesso vitalismo dei suoi *Painters*. Eppure non è possibile dire se egli ne avesse compreso fino in fondo tutte le implicazioni. Per Focillon infatti lo studio del movimento non è dettato da preoccupazioni di ambito psico-antropologico; l'attitudine cinetica delle forme romaniche non è né una metafora di portati mimico-espressivi, come accade per Warburg, né un'attivazione di energie nello spettatore, come per Berenson. Inoltre, il riconoscere una legge sottesa alle composizioni romaniche, voleva dire, per Focillon, sottrarle precisamente ad una troppo facile *Einfühlung*, a quelle estetiche dell'empatia che in Francia erano state generate dall'intuizionismo bergsonian, per ricondurle ad un piano di oggettiva analiticità⁴¹.

Oriente, attrazione e illuminazione

In realtà Bernard Berenson aveva avuto già molto tempo prima un incontro determinante con l'arte romanica. In *Estetica, etica e storia dell'arte* egli ci racconta dell'impatto visivo e della sensazione di vita provata nel 1892 dinanzi al S. Pietro di Spoleto, esperienza «mistica»⁴² che è opportuno riportare per esteso:

una mattina mentre stavo contemplando le volute di foglie scolpite negli stipiti del portale di San Pietro fuori di Spoleto, improvvisamente gambi, viticci e fogliame divennero vivi e, così facendo, mi fecero sentire come se io fossi emerso alla luce dopo essere andato a tentoni per lungo tempo nella tenebra di un'iniziazione. Mi sentii come un illuminato, e contemplai un mondo dove ogni contorno, ogni orlo, ogni superficie aveva con me un rapporto vivo e non un rapporto soltanto conoscitivo come fino a quel momento. Da quella mattina, nulla di quanto è visibile mi è riuscito indifferente o perfino noioso. Dappertutto io sento l'immaginaria pulsazione della vitalità, voglio dire energia e fulgore raggiante, come se tutto servisse a intensificare il mio proprio funzionamento. Non v'è nulla di morto per me nella natura, sebbene alcune cose siano più vive di altre [...] La rivelazione che discese su di me [...] mi emancipò dal bisogno dell'arte, poiché ero diventato, per così dire, artista io stesso e vedevo in termini d'arte⁴³.

Questo passaggio appare di un'estrema importanza per comprendere che cosa Berenson percepisse precisamente dell'arte medievale. Come è noto, l'edificio spoletino presenta una facciata decorata con un gran numero di sculture, storie abbondanti di figure animali e personaggi; di tutta questa grande macchina narrativa il giovane Berenson percepisce però soltanto due dettagli marginali, quegli stipiti a tralci che sono in realtà gli unici elementi

³⁸ DUCCI 2010; FOCILLON 2014; DUCCI 2015c.

³⁹ BERENSON 1948, p. 218, in cui l'americano afferma che la sua assimilazione alla purovisibilità avanzata da alcuni critici è inadeguata, «se essi intendono che per me l'opera d'arte si fermi alla sensazione della retina pura e semplice».

⁴⁰ BERENSON 1936, p. 109.

⁴¹ FOCILLON partecipa in questo senso della revisione metodologica avanzata da Victor Basch, titolare della cattedra di estetica alla Sorbona dal 1921: si veda in particolare il saggio del 1920, *L'Esthétique et la science de l'art*, in BASCH 1934, pp. 15-34, su cui cfr. TRAUTMANN-WALLER 2002. Per gli elementi di distinzione tra Focillon e l'estetica oggettiva parigina degli anni Trenta vedi DUCCI 2015c.

⁴² BERENSON 1948, p. 112.

⁴³ *Ivi*, p. 108-109.

aniconici dell'insieme. La sua visione è cioè colpita, in quel puzzle illustrato, soltanto dalla componente «decorativa», che suscita nel giovane studioso le prime illuminazioni sul ruolo del movimento come catalizzatore di empatia corporea. Ma perché? I rilievi degli stipiti del S. Pietro sono in realtà tra gli esempi più alti di ripresa classicista in epoca medievale, fedele rielaborazione di un modello romano, un tralcio rigoglioso di corolle e palmette che si inseriscono armoniosamente nelle curve del viticcio; un vero e proprio repertorio di ornamenti vegetali tale da riportare alla mente grammatiche decorative come quelle di Henry Goodyear (*The Grammar of Lotus*, 1891) che sappiamo Berenson considerava di importanza pari alle *Stilfragen*⁴⁴. A Spoleto si compì dunque la prima rivelazione puro-formale di Berenson, generata dalla visione di quelle morfologie vegetali che avevano indotto Goethe a riflettere sulle metamorfosi delle forme, ma che in Berenson fu accompagnata dall'ammirazione per un tipo di rilievo quanto mai plastico, graduato, morbidamente legato al piano di fondo, ovvero per uno 'stile' completamente in linea con il gusto classico dell'autore. Detto ciò, colpisce la metafora mistica impiegata dal vecchio Berenson per descrivere questa prima *impression de jeunesse*. È proprio la vitalità di quelle forme medievali che ne permette la piena assimilazione da parte dello spettatore, divenuto egli stesso «artista». Sembra in questo racconto di assistere ad un fenomeno ancor più grande dell'empatia, ad un magico momento di corrispondenza cosmica tra gli elementi del mondo naturale e l'uomo, che di quel cosmo è parte egli stesso⁴⁵. Per Berenson (che conosceva l'arabo e il sanscrito) l'arte orientale è particolarmente importante in quanto riesce a veicolare meglio di ogni altra i contenuti spirituali e religiosi; nell'arte del Buddismo troviamo «estasi di devozione e visione», riusciamo a raggiungere una «transustanziazione del corpo nell'anima»⁴⁶. Ciò chiama alla mente un brano tra i più intensi de *L'art des sculpteurs romans*, in cui Focillon (nel capitolo dedicato alle metamorfosi romaniche) stende una breve digressione sulla concezione buddista del macro e microcosmo:

Ogni vita non è che un passaggio, ogni apparenza è provvisoria, l'uomo non è che una presenza fugace nella molteplicità delle esistenze che si succedono, come la bestia e la pianta. Non sono che accidenti attraverso lo spazio, tenui ondeggiamenti dell'infinità [...] Noi non siamo distinti dall'erba, dall'uccello, in quanto siamo stati o saremo per essere erba, uccello. Perciò anche l'inerte materia è figura e fisionomia⁴⁷

Sia Berenson che Focillon furono affascinati dal panteismo proprio della spiritualità buddista, ma non è un caso che l'Oriente entri in gioco come elemento di confronto proprio con l'arte romanica. Nell'*Arco di Costantino* Berenson ipotizza infatti un'influenza dell'arte indiana su quella tardo romana e fin nel XII secolo:

L'influenza greca dominò in India almeno fino al VI secolo d.C., e nel nostro mondo si può dire non sia mai tramontata, essendo noi, culturalmente, carne della sua carne. Quindi non è da

⁴⁴ BERENSON 1948, pp. 372-373.

⁴⁵ In uno stimolante saggio di qualche anno fa Gianni Carlo Sciolla aveva avanzato l'ipotesi che nella teoria dei valori tattili di Berenson avesse avuto un ruolo anche una particolare teoria estetica indiana, definita del *rasa*, «un particolare stato di coscienza che insorge nel fruitore dell'opera d'arte», che permette una totale «sintonia» con l'opera, provocando una sorta di estasi (SCIOLLA 1997, p. 340). Non ci è dato sapere se Berenson fosse realmente a conoscenza di questa dottrina, anche se gli studi di lingua e cultura orientali negli anni della sua formazione ad Harvard, o la stessa frequentazione di Fenollosa e Okakura, possono ragionevolmente farlo ritenere. In *Estetica, etica e storia* egli ci parla del «momento estetico» come completa immedesimazione nell'opera d'arte, come «visione mistica», in cui sono aboliti il tempo e lo spazio (BERENSON 1948, p. 129-130). In una delle ultime pagine dello *Sketch* incontriamo poi un esplicito riferimento al «Nirvana», come «unione mistica» (BERENSON 1949, p. 238.).

⁴⁶ BERENSON 1903, p. 8. Cfr. STREHLKE 2009, p. 44.

⁴⁷ In FOCILLON 1972, pp. 5-166, in particolare p. 101.

stupire se nello studio dell'arte medioevale c'imbattemmo in curiose rassomiglianze fra l'arte indiana e l'arte europea, fino alla tarda epoca romanica⁴⁸

Nell'*Art bouddhique*, scritto nel 1921⁴⁹, anche Focillon affronta inevitabilmente la questione degli apporti ellenistici nell'arte indiana⁵⁰, e lo fa attingendo in gran parte alle stesse fonti bibliografiche utilizzate da Berenson (ad esempio il volume di Alfred Foucher dedicato alle sculture «greco-buddiste» di Gandhara, 1905); ma sulla questione la posizione del francese è molto più cauta – meno ellenocentrica – ed in parte si allinea a quella del conservatore di Boston amico di Berenson, Okakuro Kakuzo⁵¹, di cui Focillon aveva letto *The Ideals of the East* (1903) nella traduzione francese del 1917⁵².

Al Museum of Fine Arts di Boston Berenson aveva scoperto l'arte cinese, ed a Parigi, nel primo decennio del Novecento, questo interesse si trasformò in una vera e propria passione, frequentando la casa d'arte di Siegfried Bing⁵³. Dal 1907 l'americano aveva iniziato a collezionare arte orientale⁵⁴; evidentemente non dovette trattarsi di un mero capriccio alla moda, se lo studioso arrivava a definire la testa di Buddha giavanese acquistata nel 1909 come «a real Masterpiece», e le due statuette femminili della dinastia Hahn «the very essence of art»⁵⁵. Da par suo, Focillon arricchì le collezioni del Museo di Lione, oltre che con notevoli esemplari di pittura dell'Ottocento, con importanti raccolte di miniature islamiche e persiane e con un nucleo di raffinatissime ceramiche estremo-orientali⁵⁶.

Ambedue gli studiosi dovettero percepire che la vera essenza del problema, nel rapporto tra arti orientali ed occidentali, era di ordine teorico. Berenson lo comprese osservando le distinte modalità di rappresentazione, lineare quella orientale e per superfici quella occidentale⁵⁷. Per il francese⁵⁸ lo studio della calligrafia cinese fu stimolo a riflettere sul senso del segno, dell'immagine e della forma. In *Vie des formes* la calligrafia è infatti elogiata nelle primissime pagine, come una forma di «simbolismo che si sovrappone alla semantica e che d'altra parte è capace di indurirsi e di fissarsi, al punto da divenire una nuova semantica»⁵⁹. Nelle arti orientali Focillon individuò cioè un modo per sovvertire le tradizionali antinomie del pensiero occidentale, non solo di forma/contenuto, ma anche – e qui si misura la distanza con Berenson – di materia/spirito.

Vitalismo, empatia, fenomenologia

Come si vede molteplici sono i punti di affinità tra i due storici dell'arte, ma un aspetto più generale del pensiero di Berenson assume grande importanza per Focillon, vale a dire il tentativo di costituire la *connoisseurship* in un vero e proprio metodo scientifico moderno, che sia al contempo filologico e storico. La questione è complessa, perché, se a detta di Kenneth

⁴⁸ BERENSON 1952a, pp. 49-50.

⁴⁹ FOCILLON 1921, pp. I-XVI.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 50-68.

⁵¹ STREHLKE 2009.

⁵² Cfr. FOCILLON 1921, p. 53; nel libro di Focillon anche il volume sull'arte cinese di Ernest Fenollosa è ampiamente utilizzato, perché considerato imprescindibile. Su Fenollosa vedi CARRIER 2006; sul suo legame con Berenson al Museum of Fine Arts di Boston vedi SAMUELS 1981, p. 202.

⁵³ SAMUELS 1987, p. 97. Vedi oggi HARRIST 2014.

⁵⁴ STREHLKE 2014; ROBERTS 1991.

⁵⁵ STREHLKE 2014, p. 218.

⁵⁶ BRIEND 2004.

⁵⁷ Osservazione ripresa e sviluppata da Roger Fry, che parlerà di «ritmo lineare» nella pittura cinese (Cfr. STREHLKE 2009, p. 46).

⁵⁸ Sugli studi orientali di Focillon si vedano i contributi di FUJIHARA 2000, FUJIHARA 2004, BOURLEAUD 2007.

⁵⁹ FOCILLON 1987, p. 6.

Clark⁶⁰ Berenson procedeva nelle sue attribuzioni interrogando un dipinto come si interroga un oracolo, ovvero aspettando da esso una illuminazione, è pur vero che nei *Rudiments* e poi ancora nella *Preface* ai *Three essays in method* (e siamo al 1927) lo storico dell'arte americano è molto chiaro riguardo all'esigenza di razionalizzazione del metodo attributivo, intesa come superamento scientifico della prassi morelliana: la nuova procedura, spiega Berenson, prenderà a modello quella tradizionalmente impiegata dall'archeologo e dal botanico; non si tratterà di far ricorso a «magical endowments», ma piuttosto ad un'ottima osservazione, concentrazione e ragionamento, «of the kind of the botanist or anatomist is supposed to have». In questi testi Berenson definisce cioè un cambiamento del metodo fondato sul «guess», su quell'approccio intuitivo all'opera d'arte che deve invece adesso essere incanalato in un procedimento «post-scientifico», fondato sull'analisi visiva delle immagini, ma anche associato ad un rigoroso studio storico; ciò condurrà l'attività dello storico dell'arte «out of the hocus pocus into the unpicturesque but fruitful fields of fact and calculation, so that critics may ultimately exercise their activities on a line with the astronomer and the chemist, rather than with those of the astrologer and the alchemist»⁶¹. Una correzione del metodo del Lermolieff⁶² che Berenson sperimentò in realtà prestissimo, quando affrontando l'opera di Lorenzo Lotto⁶³ comprendeva come fosse necessario superare lo schema delle «forme peculiari» per considerare il dato umano dell'opera di un artista, che è per sua natura storicamente mutevole. Non a caso quella monografia fu apprezzata da uno maggiori storici dell'arte del tempo, Heinrich Wölfflin, che in quegli anni era particolarmente interessato a problemi di psicologia artistica⁶⁴.

La questione della formazione di Berenson alle estetiche dell'empatia è stata ampiamente sceverata, mettendone in luce l'elemento vitalistico, assunto principalmente da Friedrich Nietzsche, che fu fondamentale per l'idea di «intensificazione di vita» nell'americano⁶⁵. Una particolare forma di vitalismo permea anche l'opera del francese. Come si sa *Vita delle forme* si apre con una sentenza di Balzac, che proprio Focillon ha contribuito a rendere celebre: «tutto è forma, e la vita stessa è una forma». Focillon argomenta la locuzione dello scrittore, affermando che «La vita è forma, e la forma è il modo della vita»⁶⁶; vale a dire che la vita è creatrice di forme, e che solo attraverso queste noi possiamo percepirla e tentare di definirla; così l'opera d'arte è al contempo espressione e introduzione alla vita. Anche in Focillon si possono leggere èchi della «estetica morale» di Nietzsche, filosofo che il giovanissimo studente della Rue d'Ulm doveva amare, come del resto la gran parte dei suoi coetanei⁶⁷. Del vitalismo di Nietzsche Focillon pare aver recepito principalmente quella estetica della «metamorfosi», in cui la forma oscilla continuamente tra i poli opposti di auto-costruzione ed auto-dissolvimento, meccanismo fondante della morfologia dello storico dell'arte francese⁶⁸.

⁶⁰ CLARK 2008, pp. 97-98.

⁶¹ BERENSON 1927, p. X.

⁶² ANDERSON 1991; LLEWELLYN 1997; BROWN 1993; D'ANGELO 1993; VAKKARI 2001; MELIUS 2011.

⁶³ BERENSON 1895; cfr. VERTOVA 2000 e TROTTA 2006.

⁶⁴ Cfr. POPE-HENNESSY 1988. Molto tempo dopo, nel 1947, Berenson lesse i *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) scoprendo che il libro «contains in essence and more than in essence my entire philosophy of art» (cit. in WELLEK 1966, p. 245).

⁶⁵ Come studi specifici segnalano il recente saggio di BROWN 2014 (con bibliografia). Vedi anche VERSTEGEN 2001, il quale accentua il ruolo di William James rispetto alle estetiche dell'*Einführung* tedesche, nonché allo stesso Hildebrand. Nell'alveo dello psicologismo naturalistico germanico (Lipps e Volkelt, ma anche Worringer, Wölfflin, Riegl, Schmarsow, e lo stesso Dvořák Dvořák), collocava l'opera dell'americano C.L. Ragghianti in una nota del 1935 poi ripubblicata quarant'anni dopo (RAGGHIANI 1976) negandone i legami con l'empirismo americano di James e sostanzialmente riducendone l'originalità di metodo.

⁶⁶ FOCILLON 1987, p. 4.

⁶⁷ DUCCI 2012a, nota 34 a p. 558.

⁶⁸ Il pensiero di Focillon ha alla base la fonte comune di tutte le morfologie moderne, ovvero Goethe (DUCCI 2003), peraltro ispiratore di Nietzsche stesso. Quanto ad un possibile apporto di Warburg si consideri come il concetto di energia vitale sia centrale in Berenson (ad esempio BERENSON 1948, p. 106: «Il movimento è la insita

A questo punto è quasi superfluo menzionare Henri Bergson come fonte ispiratrice per ambedue gli storici dell'arte. Proprio Bergson, affermava Berenson non senza un certo sussiego, sarebbe stato il revisore perfetto della traduzione approntata da Louis Gillet dei suoi *Venetians*⁶⁹; il filosofo, incontrato nel 1909 ad un'esposizione, era stato «the first thinker who has expressed an appreciation of me», lodando i libri dell'americano come un «tentativo di filosofia della pittura»⁷⁰. Fondamentale è anche in Focillon l'apporto di Bergson⁷¹, ma lo storico dell'arte oppone la concretezza e la specificità dell'opera arte rispetto al flusso indistinto dello spirito del filosofo. Se Bergson considerava le forme come la «prigione» dello slancio vitale, perché soggette alla convenzione dello spazio percepito come limite, Focillon definisce la forma proprio come estensione, governata da strutture e leggi proprie che per esser comprese esigono discernimento ed analisi.

Altrettanto importanti, per Berenson, i rapporti con il maestro di Harvard William James, che il giovane seguì tra il 1884 e 1887 mentre il filosofo stava lavorando ai suoi *Principles of Psychology* (1890), ed a cui Berenson si ispirò in gran parte per la propria teoria dei *Tactile Values* con cui egli intese dare una risposta psicologica e non filosofica al problema del godimento estetico⁷². Recentemente è stato sottolineato quanto la psicologia di James prevedesse una particolare forma di emozione estetica «pure and simple», generata cioè da «certain lines and masses, and combinations of colors and sounds [...] an absolutely sensational experience»⁷³; la totale non significanza del soggetto iconografico nell'emozione estetica fa comprendere quanto il vitalismo di James abbia portato Berenson a considerare la «decorazione» come la principale forza dell'arte.

James è peraltro un autore che influenzò i circoli artistici parigini di primo Novecento⁷⁴ e che possiamo dire anche Focillon conoscesse bene: è infatti uno dei pochissimi citati in *Vie des formes*, in una pagina dedicata al condizionamento reciproco che si stabilisce tra artista e opera d'arte, in virtù del gesto che si imprime, come forma, nello spirito dell'artista e in ultima analisi lo determina⁷⁵. Ma in quel passaggio di *Vita delle forme* Focillon compie anche un significativo scarto, perché, utilizzando proprio la fonte primaria di Berenson, ne ribalta l'assioma, per concentrare la sua analisi sull'individuo artista, anziché sul fruitore, ed al contempo enfatizzare la tecnica come determinante dell'opera finale⁷⁶. Nell'esordio di *Vie des formes* Focillon non parte infatti dalla definizione di forma, ma da quella di 'opera d'arte', intesa come sua rappresentazione visibile⁷⁷, come a dire che non vi può essere arte senza opera, e che la forma, lungi dall'essere un'essenza platonica, ha un carattere concreto, spaziale, tangibile e

energia manifesta che infonde vita nei lineamenti che limitano un'opera e nelle delineazioni di tutte le parti entro quei limiti»; nel capitolo *Decadenza dell'arte* de *I pittori dell'Italia settentrionale*, BERENSON 1936, p. 250: il movimento è «l'espressione di passaggi di energia»). Per un confronto tra il vitalismo di Warburg e quello di Focillon si vedano CAHN 1995, p. 357sg. e DUCCI 2015a.

⁶⁹ SAMUELS 1987, p. 68.

⁷⁰ *Ivi*, p. 88.

⁷¹ Ne discuteva già CASTELNUOVO 1987.

⁷² SAMUELS 1981, pp. 229.

⁷³ BROWN 2014, pp. 112-113.

⁷⁴ REILLY 2000.

⁷⁵ FOCILLON 1987, p. 81: «ogni atto è un gesto, ed ogni gesto scrittura. Questi gesti, queste scritture hanno per noi un valore primordiale e, se è vero, come ha mostrato il James, che ogni gesto ha sulla vita dello spirito un'influenza, che non è se non quella d'ogni forma, il mondo creato dall'artista agisce su di lui, ed agisce sugli altri. La genesi crea il dio».

⁷⁶ Sarebbero piuttosto da indagare i punti di convergenza con un'altra opera generata in seno ad Harvard, ovvero *Art as Experience* di John Dewey, pubblicata proprio nel 1934.

⁷⁷ FOCILLON 1987, p. 3.

storico⁷⁸. Focillon non è dunque interessato agli aspetti gnoseologico-percettivi del problema, ma invece vuole delineare una «phénoménologie» del processo artistico⁷⁹.

L'elemento sostanziale di distinzione tra Berenson e Focillon verte dunque sul punto di vista adottato. Berenson dichiara apertamente che «La teoria e la storia dell'arte quali io mi sono sforzato di coltivarle riguardano l'opera d'arte in quanto essa tocca lo spettatore, l'ascoltatore, colui che ne gode, e non colui che la crea, a meno che anch'egli non passi nella categoria di coloro che godono»⁸⁰, e che è dunque assolutamente necessario tenere distinti il campo dell'artista e quello dell'opera d'arte, quest'ultima il solo oggetto scientificamente probante dell'inchiesta: «l'opera d'arte è il prodotto dell'atto spirituale, ma non è quell'atto stesso»⁸¹, affermava, prendendo volutamente le distanze da Benedetto Croce. Per Bernard Berenson l'opera d'arte non ha valenza se non in rapporto al pubblico (ma sarebbe più opportuno dire 'spettatore' per liberare la questione da implicazioni sociologiche e restringerle invece al solo campo della psicologia della forma). In un saggio tardo, intitolato *A chi l'arte?*⁸² lo studioso è molto chiaro nell'affermare che «Il prevalente problema in ogni campo dell'arte consiste *ormai* nel ricostruire per quanto è possibile il 'come', cioè la concezione o gestazione dell'opera; poi, in secondo luogo, il 'perché', vale a dire le ragioni e le influenze che concorsero alla sua nascita; infine, ci si può anche occupare della 'cosa', ovvero dell'opera; ma di solito ne manca il tempo e la voglia»⁸³. E nel «come» Berenson include innanzitutto la tecnica, elemento totalmente privo di interesse, anche perché incomprensibile a chi non sia artista. Al contrario gli storici dell'arte dovrebbero principalmente tener conto della potenziale capacità che ha l'arte di elevare lo spettatore: «Dinanzi a simile disprezzo della nostra esistenza e attesa, in quanto pubblico, verrebbe voglia di ribellarsi e perfino di mettersi a gridare: "A chi l'arte? A noi!"»⁸⁴.

Per Focillon il discorso è inverso: la storia dell'arte deve innanzitutto partire dal punto di vista dell'artista e non dello spettatore. Nell'*Éloge de la main* (1939)⁸⁵ Berenson è l'unico storico dell'arte menzionato, allorché l'autore dedica un'ampia riflessione, al contempo elogiativa e critica, alla nozione di valori tattili⁸⁶: se è vero che tali valori sono essenziali in arte (e soprattutto in pittura), l'americano non ha però considerato che un solo aspetto del problema, quello della percezione e dunque della ricezione, dimenticando di studiare la fase per Focillon più importante della fenomenologia artistica, ovvero l'atto creativo. Ciò che Focillon rimprovera a Berenson è proprio l'essersi confinato in un ambito ancora troppo intellettuale che lascia nell'ombra il «fare» manuale dell'artista, quel «lavoro» che costituisce invece il lato nobile dell'arte⁸⁷. Ove per Berenson la questione fondamentale è quella del 'tatto' – ovvero della percezione della tridimensionalità e della ricaduta fisiologica che essa produce nel riguardante –, in Focillon la visione fenomenologica dell'arte conduce a mettere in rilievo la 'mano' e la sua azione poetica⁸⁸.

Berenson non ha mai fatto mistero del proprio disinteresse per l'aspetto materiale dell'opera d'arte, e per il suo risvolto creativo: la tecnica. E su questo punto il suo atteggiamento non pare essere sostanzialmente cambiato nel tempo, se non in relazione al

⁷⁸ THUILLIER 1998, p. 80; THUILLIER 2003, p. 90.

⁷⁹ FOCILLON 1987, p. 51.

⁸⁰ BERENSON 1948, p. 13.

⁸¹ *Ivi*, p. 14.

⁸² BERENSON/LORIA 1957, pp. 125-133.

⁸³ *Ivi*, p. 131.

⁸⁴ *Ivi*, p. 133.

⁸⁵ FOCILLON 2014.

⁸⁶ *Ivi*, p. 25. Per un confronto tra Berenson e Focillon, ma ristretta al solo campo estetico e priva di agganci storici, si vedano: PETRELLI 1994, MAZZOCUT-MIS 1998, pp. 139-150.

⁸⁷ DUCI 2007; DUCI 2010.

⁸⁸ FOCILLON 1987, p. 26.

peso da affidare alla tecnica nella sola attribuzione delle opere⁸⁹. Per Berenson l'immaginazione artistica trova una forte «limitazione» nell'azione tecnica⁹⁰; ovvero «la tecnica è uno stimolo ausiliare, ma non mai una creatrice d'arte»⁹¹. Ne consegue una visione idealista dell'attività artistica, che l'americano suggella con una citazione dall'*Emilia Galotti* di Lessing che avrebbe fatto sobbalzare il francese: «Sulla lunga strada dall'occhio attraverso il braccio fino al pennello, quanto vien perduto»⁹². In sostanza, se dal punto di vista della ricezione l'estetica di Berenson è quanto mai organicista, fisiologica, dal punto di vista della creazione essa rimane ancorata a freddi moduli classicisti, o per meglio dire neoclassici. Molte altre sono le occasioni in cui lo studioso denuncia quella che doveva essere una vera e propria antipatia per le questioni tecniche, dinanzi alle quali si sentiva decisamente disarmato. Una delle più clamorose è forse la brevissima (e quasi demotivata) introduzione al volume di Daniel V. Thompson dedicato proprio ai materiali e tecniche della pittura medievale⁹³, in cui provocatoriamente Berenson affermava la tecnica essere «ancillare» alla «esperienza estetica»; al pari degli aspetti biografici dell'artista, della sua personalità, Berenson percepiva cioè l'aspetto tecnico-materiale come una sorta di elemento di disturbo per il pieno godimento dell'opera d'arte e per l'avverarsi del suo potere di intensificazione della vita. Di segno opposto un'altra prefazione, quella che Focillon stese per il volume di Fernand Mercier dedicato alla pittura medievale in Borgogna ed alle sue tecniche (1931)⁹⁴, in cui si proponeva una lettura *en profondeur* della pittura murale, l'individuazione di una tecnica «interna» allo spessore degli intonaci dipinti che si accordava perfettamente con la concezione materica e tattile delle arti di Focillon.

La distanza tra Berenson e Focillon appare così incolmabile, e su una questione vitale per ambedue. Del resto lo aveva già spiegato un discepolo di Focillon, Louis Grodecki, il quale sintetizzava che per Focillon la forma era una «struttura materiale», mentre per Wölfflin e Berenson essa restava invece una «struttura spirituale»⁹⁵.

Un formalismo ben temperato

Il percorso che Berenson seguì dalla concreta ed empirica metodologia attribuzionistica ad un formalismo di più ampio respiro, si spiega bene con i legami che, storicamente, condussero – pur se non in modo esclusivo – dalla morfologia di Giovanni Morelli all'impianto, ad esempio, della prima Scuola di Vienna⁹⁶. Ed infatti Berenson dichiarerà a più riprese la propria ammirazione per il metodo viennese, in particolare per quello di Riegl⁹⁷, pur non condividendone la prospettiva storiografica.

⁸⁹ Cfr. CLARK 2008.

⁹⁰ BERENSON 1948, p. 17. Ne consegue che non si possono classificare le arti in base alle tecniche, ma invece urge «una classificazione più psicologica, più metafisica, e meno materialistica» (*Ivi*, p. 86).

⁹¹ *Ivi*, p. 87.

⁹² *Ivi*, p. 17.

⁹³ BERENSON 1956, ove si legge: «We must not mistake the history of techniques, or the history of artists, for the history of art. I dream a history of art in which the name of an artist would never be mentioned. I regard all questions of technique as ancillary to the aesthetic experience».

⁹⁴ FOCILLON 1931.

⁹⁵ Precisando che se per Wölfflin materia e tecnica restano due nozioni «extrapsirituali», per Berenson esse addirittura non partecipano dell'essenza dell'opera d'arte (GRODECKI 1986). Vedi anche MORPURGO TAGLIABUE 1960, p. 154, nota 39.

⁹⁶ Si ricordi la considerazione di VON SCHLOSSER 1936, p. 91. Sul problema: SCIOLLA 1993; ROSENAUER 1993. Su Berenson e la Scuola di Vienna vedi WOODFIELD 2001, in particolare pp. 58-63; OLIN 1992; VERSTEGEN 2001; ZILBERBERG 2007; LORBER 2006.

⁹⁷ BERENSON 1948, p. 273: «se il Riegl appare nel torto come archeologo, egli rimane un grande storico dell'arte, poiché fu il primo a impiegare un'intelligenza rara e metodo nell'investigare il mutamento di gusto, e del come questo poté avvenire». Non percepiva alcun elemento riegliano nell'opera di Berenson, SCHAPIRO 1961: «He was unaffected by the absorbing views of the history and interpretation of art introduced by Alois Riegl, Heinrich

Se nei *Rudiments* la preoccupazione era stata quella di considerare l'opera d'arte nella sua completezza, superando la frammentazione delle cifre morfologiche, nei *Florentine Painters* (1896) l'autore tentava di dare spessore teorico alle proprie ricostruzioni storiche ed inclinazioni di gusto⁹⁸ abbozzando una *fisiologia* della ricezione artistica su base organicista, studiando i meccanismi delle reazioni corporee e psicologiche⁹⁹ che si attivano osservando un'opera pittorica dotata di volume e movimento¹⁰⁰. Come è stato comunemente notato, questo slittamento deve molto all'incontro con Adolf von Hildebrand¹⁰¹, l'autore del *Das Problem der Form* (1893) che grande ruolo ebbe nell'elaborazione berensoniana (e non solo) della composizione spaziale in tre dimensioni¹⁰². Assieme ad Hans von Marées, Hildebrand aveva però anche collaborato alla stesura di *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) di Konrad Fiedler¹⁰³, fondatore di una scienza dell'arte che riconosceva l'autonomia della «lingua della visione» e, partendo dal dato visivo dell'opera, indagava i meccanismi dell'attività artistica¹⁰⁴. Per questi aspetti proprio Fiedler appare, tra tutti gli autori di lingua tedesca, come il più vicino a Focillon.

Bisogna premettere che sia Berenson che Focillon avevano un rapporto difficile con la cultura germanica. Ambedue nutrivano una diffidenza, se non vera e propria antipatia, per ciò che Berenson chiamava l'«apparecchio pensante» dei tedeschi, con cui «pare che scavino le proprie menti con una draga dove invece basterebbe un leggero tubo conduttore, e ci incalzano, non ci lasciano tregua, vogliono che ci si ricordi sempre di loro»¹⁰⁵. Berenson concepì infatti il suo libro del 1948 come un attacco a quegli autori che guardano all'arte in modo «metafisico»¹⁰⁶, e si impose di scriverlo in un modo assolutamente asistematico¹⁰⁷. Lo stesso può dirsi per il francese, che come molti intellettuali francesi del primo dopoguerra sviluppò una profonda diffidenza verso la cultura pan-germanica di epoca guglielmina, a cui egli imputava non solo il difetto di organizzarsi in grandi sistemi onnicomprensivi, ma soprattutto quello di accogliere un evoluzionismo orientato, sottomesso alla teleologia del *Geist*¹⁰⁸. In questo senso il rapporto con l'opera di Wölfflin appare emblematico, seppur controverso: ad una grande ammirazione per l'analisi formale dello svizzero, Focillon univa l'esigenza correttiva di sgombrare la forma di quella dimensione «assoluta» e «schematica»¹⁰⁹ che affiorava nelle *Gründbegriffe* – o per lo meno nell'interpretazione che ne veniva data in Francia nei primi anni Trenta¹¹⁰. Agli occhi del francese la teoria wölffliniana appariva astratta

Wölfflin, and Max Dvorak, and by the works of the advanced modern painters» (p. 59). Va detto che questo giudizio era formulato all'interno della ben nota stroncatura – anche e soprattutto sul piano umano – pubblicata nel 1961, che tanta indignazione sollevò nel mondo accademico americano ed europeo (ad es. PREVITALI 1961); su questo episodio si veda: OLIN 1994.

⁹⁸ CALO 1994.

⁹⁹ Si vedano le critiche di Bertrand Russell a ciò che Berenson definiva come una psicologia, e che invece il filosofo comprendeva contenere l'aporia di una confusione tra psicologia e pura biologia (SAMUELS 1981, p. 231-232). Per gli attriti tra i due, dovuti anche ad una diversa idea di impegno sociale, si veda BRINK 1979.

¹⁰⁰ Cfr. SUMMERS 1982; MAGINNIS 1990; RUBIN 2000.

¹⁰¹ SAMUELS 1981, p. 179.

¹⁰² HILDEBRAND 1893.

¹⁰³ GALLO 2009.

¹⁰⁴ BARASCH 2011, pp. 122-132; JUNOD 1976; FIEDLER/COHN 2003; FIEDLER/PINOTTI/SCRIVANO 2006; *AUGE UND HAND* 1997.

¹⁰⁵ BERENSON 1959, pp. 64-65.

¹⁰⁶ BERENSON 1948, p. 29; e anche pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 48: «sono un pensatore irregolare per quali i sistemi e i dogmi son come alberi estirpati, potati dei rami, spogliati dalle fronde, preparati e buoni solo per esser tagliati a pezzi dal prossimo costruttore di sistemi».

¹⁰⁸ Si veda il saggio del 1915, *L'Art allemand depuis 1870*, in FOCILLON 1919, pp. 166-213; CAHN 1998.

¹⁰⁹ KLEINBAUER 1989, p. 157 e sgg.; HART 2012, p. 66.

¹¹⁰ THUILLIER 1995, pp. 22-23; DUCCHI 2015c.

e rigida, la ricostruzione storica condizionata da un evolucionismo ciclico, aggravato per di più da implicazioni etniche ed ideologiche¹¹¹.

In *Estetica, etica e storia dell'arte* Berenson si diffonde sul concetto di «Forma», che a questa data coincide nel pensiero dell'americano con l'antica nozione di valori tattili¹¹², e dunque risulta ancorata a canoni estetici (movimento, plasticità, spazio tridimensionale) e storici di impianto classicista. In quel testo Berenson giunge persino ad appropriarsi del concetto di *significant form* di Clive Bell, affermandone la totale coincidenza con la propria idea di forma¹¹³. Proprio Bell può facilmente funzionare come 'ponte' tra Berenson e Focillon per analizzare brevemente la questione. Per il francese il linguaggio dell'arte è un linguaggio formale, perché la forma è nozione anteriore al significato: «Il segno significa, mentre la forma *si* significa»¹¹⁴. La locuzione – notissima ed in realtà abbastanza criptica¹¹⁵ – richiama appunto la definizione altrettanto famosa di «significant form» coniata da Clive Bell vent'anni prima: «These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call 'Significant Form'; and 'Significant Form' is the one quality common to all works of visual art»¹¹⁶. Disancorando il problema estetico dal tema del bello l'inglese riconosceva un valore autosufficiente alla forma delle arti visive, «significanti» perché caratterizzate da quella speciale unità di forma e contenuto che ci muove all'emozione. Focillon lavora su questo punto, ma intende superarlo, arrivando a precisare come il contenuto intrinseco alla forma non sia di natura emozionale, bensì di natura esclusivamente formale; la forma non provoca, non significa, ma significa se stessa.

Nell'elaborazione estetica di Berenson vi è un concetto che assume un'importanza cardinale, venendo a temperare un formalismo avvertito come troppo astratto: la «qualità». Berenson introdusse questa categoria (di cui sarebbe il caso di indagare il debito proprio verso la filosofia di Croce) sul finire dell'Ottocento, ovvero nel *Frammento* dedicato ai rudimenti della *connoisseurship*, proprio come appunto critico ad un metodo – quello di derivazione morelliana – di cui gli apparivano già allora chiare le inevitabili aporie ed insufficienze: «Il senso della qualità è indubbiamente il requisito per eccellenza di chi voglia divenire intenditore [...] ma appartiene ad altra regione che non sia quella della scienza [...] non rientra insomma, nella categoria delle cose dimostrabili»¹¹⁷. Il problema venne ripreso e per così dire testato nel volume dedicato ai disegni dei maestri fiorentini, ovvero in un ambito – quello del disegno – in cui l'elemento della personalità artistica e della processualità della creazione diviene paradigmatico. Nei *Drawings* così si esprimeva Berenson:

Prima di chiudere questa introduzione, voglio dire una parola sulla «qualità». Nei nostri studi non basta averne l'idea astratta. Dobbiamo imparare a riconoscere con precisione, in ogni disegnatore, come essa sia condizionata dalle idiosincrasie del suo temperamento, del suo tirocinio, delle circostanze in cui si trova, dell'umore che lo ispira al momento. Infine, quando tutto è stato detto e fatto, il giudizio ultimo e definitivo spetta alla nostra sensibilità, alla finezza

¹¹¹ DILLY 1994, p. 116; SCHLINK 2013; PASSINI 2012, pp. 113-141. Aggiungiamo che difficilmente Focillon ebbe modo di leggere i *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1941), forse neanche quella *Revision dei Concetti fondamentali* (pubblicata su «Logos» nel 1933), con cui lo svizzero iniziava a mitigare la rigidità del proprio sistema.

¹¹² BERENSON 1948, p. 114.

¹¹³ *Ivi*, p. 97: la forma è un «bisillabo universalmente usato male negli scritti sull'arte [...] La forma significativa di cui parlano alcuni di noi, ha né più né meno questo significato».

¹¹⁴ FOCILLON 1987, p. 6.

¹¹⁵ WIND 1977, p. 163, nota 56; THUILLIER 2003, p. 89.

¹¹⁶ BELL 1914, p. 8; McLAUGHLIN 1976-1977.

¹¹⁷ BERENSON 1947, p. 53.

delle nostre percezioni. Nessuna prova meccanica, nessuna considerazione di carattere materiale, nessun ricorso a specchi, magici o no, può affrancarci da quella responsabilità decisiva¹¹⁸.

La qualità cioè, è una discriminante non scientifica, ma soggettiva e spirituale, è l'elemento che accomuna il conoscitore all'artista: solo chi ha senso della qualità può intuitivamente coglierla in un'opera. In *Estetica, etica e storia dell'arte* Berenson sembra adombrare una coincidenza tra forma e qualità, concetto che sfugge alla razionalizzazione dell'analisi: forma è infatti «la *qualità* al di là della comune nozione», il *quid* che nell'opera d'arte conferisce intensità di vita; ovvero, la forma è un «irradiamento dall'interno» dell'oggetto, è come «un'aureola» che lo avvolge¹¹⁹ (un'immagine questa che stranamente evoca l'aura del *Das Kunstwerk* di Benjamin).

Ora, anche in Focillon incontriamo la nozione di qualità, e con la stessa funzione di ridimensionamento del formalismo purovisibilista. L'idea di qualità era già stata adombrata in *L'art des sculpteurs romains* per garantire un miglior ancoraggio alla realtà della pratica artistica, ma con il passare degli anni essa pare divenire la chiave interpretativa più importante per comprendere appieno la fenomenologia delle forme. Con *qualité* Focillon intende mettere in rilievo la specificità della singola opera e del singolo artista, anche per evitare di restringere la propria ricostruzione della vita delle forme ad una dimensione «biologica»: la qualità è infatti «l'expression la plus haute, la plus condensée de la liberté»¹²⁰. Non stupisce quindi che Focillon vedesse nell'autore del *Lotto* e dei *Drawings* l'esempio del tentativo necessario di dotare di umanità il metodo morelliano, attraverso l'individuazione della qualità precipua di un maestro e del suo percorso; la stessa operazione che egli stesso conduceva con le opere anagraficamente 'anonime' ma palpitanti di umanità quali le sculture romaniche: «Vous m'aidez à découvrir l'homme sous la pierre du Moyen Âge»¹²¹, scriverà a Berenson Focillon nel 1938, nello stesso anno in cui, in *Art d'Occident*, egli forgia la propria nozione di «umanesimo medievale». E tuttavia anche su questo terreno tra i due vi sono profonde divergenze. La qualità in Berenson si legava inevitabilmente alla sua idea di «cult of authenticity» (canone legato come si comprende anche alla realtà economica del mercato artistico). Focillon – aduso alla serialità sempre diversa della stampa – riconosceva invece un valore intrinseco – una qualità – anche alla copia, in virtù della mutevole vita delle forme: «non essendo l'equilibrio e le proprietà delle materie dell'arte costanti, non è possibile vi sia una copia assoluta, nemmeno in una data materia, nemmeno nel momento più stabile della definizione d'uno stile»¹²². Per il francese anche la copia, l'imitazione, fanno parte della vita delle forme, perché sono pur sempre interpretazione, e dunque creazione: «L'opera di un artista vista da un altro interviene in una vita nuova [...] La memoria dell'artista non è un deposito di ricordi cristallizzati, ma un luogo di agitazione e di esperienze»¹²³.

¹¹⁸ La citazione è tratta da BERENSON 1961, p. 14, traduzione della seconda edizione del 1938. Sulla questione della qualità, come allontanamento dal metodo morelliano ed invece in nuova sintonia con Ruskin e Pater, si veda HINOJOSA 2009, pp. 105-107.

¹¹⁹ BERENSON 1948, p. 96. Per una riflessione intelligente sul concetto di qualità si veda CASTELNUOVO 2007, pp. 13-15.

¹²⁰ Così in un testo rimasto allo stato di abbozzo, *L'histoire de l'art et la vie de l'esprit* (del 1941), pubblicato in *Relire Focillon* 1998, pp. 171-183: p. 179. Converrà qui ricordare che proprio sul valore della singola opera d'arte e del singolo artista spostava la propria attenzione nel 1920 Heinrich Wölfflin, forse anche suggestionato dalla lettura di Croce (si veda al saggio qui consultato nella versione francese, *Pro Domo. Justification des mes 'Principes fondamentaux'*, in WÖLFFLIN/GANTNER 1997, pp. 43-46. Il saggio comparve per la prima volta su «Kunstchronik» e poi fu incluso nei *Gedanken zur Kunstgeschichte*).

¹²¹ Lettera inviata a Berenson il 5 gennaio 1938 (cit. da ROTILY 1985, p. 983 e nota 92), qui già citata a nota 9.

¹²² FOCILLON 1987, p. 56.

¹²³ FOCILLON/BIRAGHI 1998, pp. 61-69, in particolare p. 64.

Evoluzione, decadenza, modernità

Estetica, etica e storia dell'arte fu concepito come *Introduzione* ad una grande opera che avrebbe dovuto intitolarsi *Decline and Recovery in the Figure Arts*, che Berenson progettava probabilmente sin dagli anni Dieci¹²⁴, ma che non ebbe mai modo di portare a compimento. In realtà le prime considerazioni sulla vita e morte della forma (intesa strettamente come la risultante di valori tattili, movimento, composizione spaziale) si incontrano già alla fine dei suoi *North Italian Painters* (1907), allorché lo studioso lasciava intravedere un'attitudine all'autodistruzione tutta interna al mondo delle forme¹²⁵: un piccolo saggio nel saggio che aveva entusiasmato Roger Fry e paradossalmente quello stesso Franz Wickhoff¹²⁶ che sarebbe stato oggetto di aspre critiche nel libro di Berenson dedicato all'*Arco di Costantino*, idealmente il primo capitolo della grande opera sulla decadenza della forma.

In *The Arch of Constantine or the Decline of Form* Berenson imposta la propria riflessione su una base storica e su una lettura quanto mai dettagliata, ravvicinata, del monumento palinsesto. Eppure in questo testo compaiono già chiari riferimenti all'attualità: nella decadenza della forma del IV secolo dopo Cristo, Berenson scorge infatti gli elementi che caratterizzeranno il triste epilogo dell'arte in epoca contemporanea.

La considerazione di Berenson partiva da una precisa critica storiografica, che aveva come bersaglio i maggiori esponenti della Scuola di Vienna, di cui invece si apprezzavano metodo e teoria. I Viennesi hanno compreso che la decadenza della forma non è legata a cause esterne (le influenze), ma a variazioni interne alla produzione artistica di una civiltà; tuttavia per Berenson le cause di tali cambiamenti non risiedono in un mutamento linguistico-percettivo, ma in reali condizionamenti sociali: la scomparsa di artisti, sostituiti da «meri artigiani» che copiano e usano «primitivi moduli geometrici», caratterizza le epoche di «seria disgregazione», che interessano ciclicamente il corso dell'arte europea, dal tardo antico fino all'arte astratta del Novecento¹²⁷. Con l'aggravante che se il tardoantico procedette verso una decadenza «genuina» in modo del tutto fisiologico, il declino della forma del XX secolo fu voluta, ricercata, inseguita, anche grazie a cause esogene: la decadenza dell'arte moderna fu la corruzione della civiltà occidentale, generata dal nefasto contatto con rappresentazioni figurative primitive (e dunque incivili)¹²⁸. La decadenza della forma è per l'americano una «malattia», una «patologia dell'arte»¹²⁹. In *Aesthetics* Franz Wickhoff è bollato come l'autore dell'«eresia» dell'apprezzamento dell'arte tardoromana: «Quest'idea finì per condurre all'assunto che non esisteva affatto quel che chiamiamo decadenza dell'arte, ma esistevano solo mutamenti di gusto, una fase seguendo l'altra con deliberata preferenza per l'ultima moda in fatto di presentazione e di linguaggio figurativo»¹³⁰. E il giudizio è ancor più lapidario nell'*Arco di Costantino*: gli argomenti storici di Riegl e Wickhoff sono «privi di fondamento»¹³¹, in quanto le sculture di IV secolo sono una vera e propria «abiezione»¹³².

¹²⁴ Cfr. il saggio *The Work of Bernard Berenson* pubblicato in CLARK 1981, pp. 108-129. L'accento al progetto ritorna nella *Prefazione* di BERENSON 1930, p. X.

¹²⁵ Il riferimento è a BERENSON 1936, pp. 249-251.

¹²⁶ Cfr. SAMUELS 1987, pp. 47, 615.

¹²⁷ BERENSON 1948, p. 273-274.

¹²⁸ BERENSON 1952a, pp. 64-65, ove la decadenza moderna «nasce da un disorientamento che ha scosso e distrutto le convinzioni visive dell'artista e del pubblico, in seguito all'improvviso, simultaneo dilagare di originali e di riproduzioni degli oggetti artistici più disparati, portati da esploratori o da archeologi ed esaltati dagli antiquari e dai critici del giorno, quasi fossero di qualità pari, se non superiore, ai capolavori che i popoli occidentali avevano ammirato per secoli, anzi per millenni».

¹²⁹ BERENSON 1948, p. 400. ELSNER 1998 vi scorge una vera e propria metafora per la decadenza etica dell'umanità che ha conosciuto i totalitarismi e la guerra con i suoi orrori.

¹³⁰ BERENSON 1948, p. 37.

¹³¹ BERENSON 1952a, p. 22.

¹³² *Ivi*, p. 38.

Niente di più lontano da questa visione evolucionista – inficiata peraltro da una dicotomia netta tra arti belle e arti popolari¹³³ – del pensiero di Focillon, che ha radici proprio nelle letture dei primi viennesi. Focillon dovette essere attratto dall'opera di Wickhoff, il quale aveva trovato nella pittura dell'Impressionismo una chiave interpretativa dell'arte romana¹³⁴, nella *Wiener Genesis* (1895) presentata come esempio della perfetta unità tra forma e contenuto; in tal modo l'austriaco era approdato ad un «relativismo storico ed estetico»¹³⁵ che lo avrebbe condotto alla rivalutazione di epoche sino ad allora sottovalutate, in una nuova concezione dell'evoluzione in cui non era più contemplabile l'idea di declino. Non pochi passaggi in *Vie des formes* rivelano poi una conoscenza meditata della multiforme opera di Alois Riegl, come dimostra la lunga digressione dedicata all'ornamento¹³⁶. Con Riegl Focillon condivise lo spirito al contempo debitore e sovversivo rispetto al positivismo. Tuttavia è opportuno sottolineare come Focillon scorgesse nell'opera del viennese un sostrato idealista che lo portava a disegnare un formalismo universale, guidato da quella che nell'*Industria artistica tardo romana* è individuata come la natura teleologica dell'opera d'arte e in cui l'evoluzione appare pur sempre governata da un principio di necessità¹³⁷. Focillon invece rifugge dall'idea di un determinismo trascendente, il suo rifiuto di un andamento prestabilito della storia e degli stili porta con sé la negazione di qualsiasi idea di destino dell'arte, di retaggio hegeliano¹³⁸. Ripudiando lo schema dell'evoluzione lineare¹³⁹, Focillon traccia una complessa fenomenologia degli stili (o meglio, degli «stati» delle forme) scevra da classificazioni normative, sia estetiche che storiografiche, ed in cui ogni stile porta in sé già il germe del successivo, lo contiene *in nuce* e lo prepara. In una simile fluida prospettiva proprio le epoche «di declino» sono per Focillon le più ricche di implicazioni e fermenti, il momento di «più alta tensione» di una civiltà, perché hanno il ruolo di unire il passato (la tradizione) con il futuro, attraverso le esperienze d'innovazione audace¹⁴⁰.

La stroncatura della storiografia viennese in Berenson non sembra dettata da un'incapacità di comprendere le ragioni profonde di quella scuola, quanto piuttosto da una pervicace forma di resistenza ai cambiamenti in atto nell'arte contemporanea, che lo studioso avverte come una minaccia. Lo aveva perfettamente capito Meyer Schapiro il quale pubblicò nel 1949 una recensione all'*Arco di Costantino* che nella sua crudeltà appare ancor oggi di una sconcertante giustezza: «Amidst the general decline of our age, three powerful, ruthless men, Stalin, Mussolini and Hitler, have repudiated modern art and exoticism. What a terrible thing to recall to Mr. Berenson who was born in Vilna and who regards art as “the surest escape from the tedium of threatening totalitarianism”»¹⁴¹.

Dobbiamo quindi chiederci come convivesse in Berenson il genuino approccio formalista con il giudizio su un'arte che si avviava ad essere sempre meno vincolata a quei valori «tattili» e di «composizione spaziale» che l'autore aveva così efficacemente delineato alla fine dell'Ottocento. Mary Ann Calo ha messo in evidenza questo aspetto, mostrando l'arretratezza dell'americano e la sua sostanziale riluttanza ad osservare con occhi vergini i nuovi fenomeni artistici, ed anzi considerando come proprio questi abbiano causato un

¹³³ Cfr. il saggio *Arte popolare* (del 1956), in BERENSON/LORIA 1957, pp. 175-184, ove si considera che l'arte popolare è sempre fenomeno di emulazione – anzi, di «copia» (p. 179) – dell'arte colta (questa definita «professionale e individuale» ovvero «classica»). Per l'apprezzamento dell'arte popolare in Focillon vedi DUCCI 2006; DUCCI 2015b.

¹³⁴ ZERNER 1997, p. 137-138.

¹³⁵ RAMPLEY 2003, p. 218; vedi anche JOHNS 2011.

¹³⁶ CARBONI 2012.

¹³⁷ KEMP 1994; LORDA 2001, p. 119-121; NAGINSKI 2001.

¹³⁸ THUILLIER 1998, p. 80.

¹³⁹ FOCILLON 1987, p. 25sg.

¹⁴⁰ Così in un abbozzo di saggio databile al 1938, dal titolo *Romantisme ed déclin*, pubblicato postumo in RELIRE FOCILLON 1998, pp. 140-170: pp. 141-142. Cfr. DUCCI 2012c.

¹⁴¹ Cit. in SAMUELS 1987, pp. 506-507.

arroccamento di Berenson sulle sicure torri della figuratività e dell'umanesimo. E ciò stupisce, se si pensa a quanto l'autore dei *Florentine Painters* abbia in realtà favorito la ricezione dell'Astrattismo e del Cubismo negli Stati Uniti, grazie anche ad un'interpretazione in chiave puro-decorativa che di quel testo veniva offerta in America, ad esempio dal pittore Morgan Russell¹⁴². Berenson frequentò casa Stein in rue de Fleurus negli anni Dieci ed instaurò specialmente con Gertrude un rapporto di amicizia intellettuale¹⁴³, grazie al quale si avvicinò al Cubismo e poté conoscere personalmente Picasso; ma già allora, pur riconoscendo la capacità inventiva dello spagnolo, espresse un giudizio *tranchant* sui suoi dipinti, che parlavano un linguaggio a lui «oscuro»¹⁴⁴; anche in seguito l'americano non supererà questa *impasse*, limitandosi a sospendere il giudizio, perché le opere del Picasso cubista appartengono «a un mondo di cui non conosco né voglio conoscere gli abitanti [...] figure completamente neutre come i manichini dei pittori»¹⁴⁵. Ma, come ha dimostrato un recente saggio di Ian Verstegen¹⁴⁶, il Cubismo analitico attinse in gran parte al concetto di valori tattili, in cui poteva trovare, ridotte in forma semplificata, le teorie percettive di William James. La rivalutazione del tatto tra fine Ottocento e inizio Novecento in Europa – ed in Francia particolarmente – si accompagnava infatti al tentativo di rappresentare uno spazio dinamico in cui si potesse cogliere la presenza 'tangibile' del tempo¹⁴⁷; in questo senso i Cubisti fecero tesoro delle teorie espresse nei *Florentine Painters*, dove peraltro si trovavano accompagnate da quell'energia vitale che ricordava l'estetica di Bergson.

E tuttavia, verrebbe da dire, Berenson fu un riferimento-chiave del Cubismo *malgré lui*. Come è noto nei *Pittori dell'Italia centrale* (1897) Berenson tratta della «composizione spaziale» definendo uno spazio tridimensionale, che include necessariamente il senso della profondità, l'unico tipo di spazio capace, a suo dire, di attivare il sistema vaso-motore del nostro corpo. Lo spazio non è dunque «come vuoto, e come qualcosa di meramente negativo; ma al contrario come qualcosa di positivo e definito, capace di confermare la nostra coscienza di esistere, accrescendo così il nostro senso di vitalità»; «la composizione spaziale è l'arte che umanizza il vuoto, e ne fa un Eden, una solenne dimora, dove il nostro essere superiore può infine rifugiarsi [...] dove vivere di vita ideale»¹⁴⁸. Forse è questo il passaggio in cui meglio si manifesta l'avversione di Berenson verso le rivoluzionarie esperienze pittoriche che proprio in quegli anni si andavano lentamente presentando alla scena internazionale, riflessioni ed esperimenti su uno spazio inteso invece proprio come un vuoto dinamico dove possono prendere vita infinite potenzialità e combinazioni. Non è un caso che proprio in coda a questa considerazione Berenson accennasse a Cézanne e Monet, citandoli come pittori esemplari, ma – si badi – non per la capacità di rappresentare lo spazio, bensì un epifenomeno di questo, il paesaggio; nonostante la loro capacità di paesaggisti i due pittori francesi avrebbero mancato di quel «senso dello spazio» che era stato solo dei grandi maestri antichi, Perugino e Raffaello¹⁴⁹. Lo stesso dicasi per Matisse, di cui l'americano aveva acquistato un piccolo paesaggio, e che fu oggetto di una pubblica difesa da parte dello studioso nel 1908¹⁵⁰; ma in realtà, in quell'articolo si lodavano soltanto le capacità di disegnatore del maestro, mentre – in

¹⁴² Per questo si veda GALLIGAN 2007, in particolare pp. 219-225.

¹⁴³ SAMUELS 1987, p. 84 e *passim*; CALO 1994, pp. 142-167.

¹⁴⁴ SAMUELS 1987, p. 155.

¹⁴⁵ *Picasso* (saggio del 1953), in BERENSON/LORIA 1957 pp. 89-95, ove si attaccano anche i critici che ne esaltano la rivoluzione compositivo-spaziale, in quanto così facendo riportano l'arte a quei canoni «primitivi» che erano stati superati dal Rinascimento.

¹⁴⁶ VERSTEGEN 2014.

¹⁴⁷ HENDERSON 1983.

¹⁴⁸ BERENSON 1936, pp. 152 e sgg. (*I pittori dell'Italia centrale*).

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 154-155 (*I pittori dell'Italia centrale*). Per il non apprezzamento, anche precoce, di Monet si veda ad es. SAMUELS 1981, pp. 315-317.

¹⁵⁰ BERENSON 1908. Vedi SAMUELS 1981, p. 315; O'BRIAN 1999, p. 211.

linea con la gerarchia di valori formali applicata ai pittori rinascimentali – non se ne considerava l'elemento distintivo, ossia il colore¹⁵¹; Berenson dava cioè di Matisse un'immagine 'integrata', come di continuatore della tradizione classica. La realtà è che sul finire dell'Ottocento le propensioni artistiche di Berenson si indirizzavano verso quei pittori inclini al recupero del classicismo di ispirazione quattrocentesca, come Puvis de Chavannes; e non si trattava di una mera questione di gusto imperante, perché – come ammetteva Mary Costelloe – nei Primitivi italiani e nei loro seguaci moderni Bernard individuava la «vera arte»¹⁵².

Pur restando un grande ammiratore dell'arte dell'Ottocento ed in particolare dell'Impressionismo, che considerava come il vero momento di avvio alla modernità, Focillon non mancò di misurarsi direttamente con le esperienze contemporanee, frequentando assiduamente i *Salons d'automne* negli anni Dieci e Venti, e dedicandosi infine alla stesura di una delle sue opere di più ampio respiro, *La peinture au XIX^e et XX^e siècles* (1927-1928)¹⁵³. Matisse rappresenta per Focillon uno snodo fondamentale nello sviluppo della pittura francese, un maestro in cui lo storico dell'arte non esita a captare «la nécessité de rompre avec l'équivoque des recherches de pur gout, tout ce qui, dans le raffinement de la matière pour la matière, comme dans les excès d'une sensibilité suraigüe, lui paraît l'à-côté de la peinture, le délire d'esthètes dévoyés»¹⁵⁴. Focillon riconosce anche l'importanza capitale del Cubismo, cui va il merito di aver puntato su uno spazio fatto di «combinazioni» più che di elementi, di aver mostrato che l'importante in un'opera d'arte non è la rappresentazione dell'oggetto, «mais l'oeuvre d'art elle-même»¹⁵⁵. Il Cubismo ha avuto una funzione storica fondamentale, quella di «oser une interprétation nouvelle de l'espace, et c'est par là que débutent toutes les renaissances»¹⁵⁶. Se nel mondo attuale la vita delle forme può continuare il suo corso incessante, lo si deve anche a questo contemporaneo «rinascimento»¹⁵⁷.

Quale umanesimo

Dalle posizioni di distaccato *connoisseur* Berenson imposta nei primi anni Trenta un tentativo di elaborazione teorica, riflettendo sul ruolo dell'arte nella storia e nella società (in particolare nella civiltà occidentale ed europea), e dunque anche sulla sua funzione etica¹⁵⁸. A motivare questo mutamento furono circostanze personali, il precipitare degli eventi storici, ma anche quello che egli percepiva come il declino delle arti figurative contemporanee. Poco prima dello scoppio della guerra, l'astrattismo è definitivamente bollato come «non arte»¹⁵⁹. Lamentando l'«anarchia»¹⁶⁰ delle arti moderne, Berenson afferma implicitamente la necessità di un'*archè*, di un principio regolatore che, per restare all'ambito «decorativo», ristrutturati quello spazio euclideo in cui l'uomo può abitare. La figura umana sembra essere percepita adesso come una necessità essenziale nell'arte, oltre ai canoni stilistici corrispondenti ai valori tattili

¹⁵¹ Cfr. SCHAPIRO 1961, p. 62, che sottolinea un'analogia incapacità a comprendere l'essenza di Cézanne, per concludere: «Berenson still thought of modern art in mid-19th century terms» (p. 63).

¹⁵² «We grow more and more wedded to our 'Primitives' all the time. There is art» (dal diario di Mary Costelloe, giugno 1898, cit. in SAMUELS 1981, p. 317).

¹⁵³ Su quest'opera di Focillon si vedano VAISSE 2004a e LEMOINE 2004.

¹⁵⁴ FOCILLON 1991, pp. 310-311.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 314.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 317.

¹⁵⁷ Louis Grodecki affermava giustamente che «les idées de Focillon n'ont pas du tout été formulées en fonction de l'art contemporain [...] Mais elles portent l'empreinte de notre siècle, et elles revalorisent les arts maudits par les humanistes ou par les tenants de la doctrine des formes-apparences» (GRODECKI 1986, p. 488).

¹⁵⁸ POPE-HENNESSY 1988; CLARK 1981, p. 124; DILLY 1999.

¹⁵⁹ BERENSON 1948, p. 34. Molti sono i luoghi in cui Berenson stronca l'astrattismo. In BERENSON 1960, p. 31, Berenson considera l'espressione 'arte astratta' un paradosso, in quanto contiene in sé un ossimoro.

¹⁶⁰ BERENSON 1952a, p. 65.

Berenson sembra cioè affidare un ruolo imprescindibile alla figuratività. Ecco perché l'attacco di Berenson si concentrò, a metà degli anni Trenta, sullo storico dell'arte viennese Jozsef Strzygowski, visto come il moderno «profeta dell'arte aniconica»:

La parte più combattiva di questo saggio è diretta contro un movimento inteso a sovvertire i valori umanistici, capitanato dal professor Strzygowski. Quest'Attila della storia dell'arte pare avere avuto negli ultimi trent'anni di vita lo stesso odio feroce per tutto ciò che significa civiltà mediterranea [...] così col professor Strzygowski il razzismo cominciò a predicare il suo vangelo antiumanistico, prima assai che il termine nazismo venisse anche pur anche immaginato, e mentre i suoi capi erano ancora bambini¹⁶¹.

In questi stessi anni il viennese doveva fronteggiare un analogo attacco – forse più diplomatico, ma altrettanto deciso – proprio da parte di Henri Focillon, il quale cercava di opporsi però, non tanto alla sua propensione astratta, quanto alla 'tesi barbarica' con cui Strzygowski spiegava le origini dell'arte medievale¹⁶². Appellandosi ad un'idea di «humanisme» conciliatore di spirito nordico e mediterraneo, Focillon diresse le sue recise argomentazioni contro il viennese allineato all'ideologia ariana e nazista, una *querelle* ben nota, anzi pubblica, perché originatasi in seno all'Institut International de Coopération intellectuelle, organo culturale della Società delle Nazioni¹⁶³.

D'altronde Berenson non fu più clemente con colui che parlò della storia dell'arte proprio come di una «disciplina umanistica». Berenson arrivò addirittura a bollare Erwin Panofsky come «the Hitler of art study»¹⁶⁴, un giudizio su cui pesò anche l'amara diffidenza che l'ebreo lituano provava nei confronti degli intellettuali tedeschi d'origine ebraica che non avevano preso posizione aperta contro la politica e la cultura della Germania¹⁶⁵. Bisogna poi ricordare che all'inizio degli anni Trenta la *connoisseurship* era ormai considerata in pieno declino, soppiantata appunto dagli studi iconologici. Non stupisce dunque che Berenson nel 1936 mostrasse una decisa diffidenza verso i «wonder-working Rabbis and cabalistic spellbinders with all their enticing irrelevancies»¹⁶⁶, giudizio espresso proprio in riferimento a Panofsky e che ricorda da vicino quello formulato in quegli stessi anni da Focillon in riferimento all'*Ercole al bivio*, in cui Focillon scorgeva un «intérêt particulier pour l'élément occulte», affrettandosi ad aggiungere, non senza una certa ironia, quanto l'iconologia considerasse «L'oeuvre d'art comme une cachette pleine de surprise»¹⁶⁷. Infine è molto probabile che in ambedue gli studiosi ci fosse la preoccupazione concreta che la storia dell'arte negli Stati Uniti dopo il 1933 potesse diventare pieno appannaggio dei tedeschi¹⁶⁸: «German-mindedness, voilà l'ennemi!» esclamerà Berenson nel 1938¹⁶⁹.

¹⁶¹ In BERENSON 1948, pp. 30-32. Su Strzygowski e la difesa dell'arte e della razza ariana, soprattutto in relazione alla questione ebraica, si vedano le considerazioni di OLIN 2000, pp. 164-165.

¹⁶² In opere come *Altai und Iran* (1917), o *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (1901), e più specificamente nel 1903 in un articolo dal titolo *Der Ursprung der 'Romanischen Kunst'* pubblicato nella «Zeitschrift für Bildende Kunst». Vedi VAISSE 2004b.

¹⁶³ Focillon 1935, p.139; ARRECHEA MIGUEL 1993; RAMPLEY 2011; VASOLD 2011; vedi anche DUCCI 2014.

¹⁶⁴ Così in una lettera a Margaret Barr, citata in SAMUELS 1987, p. 402.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 442-443 per la seguente citazione: «I remember [...] how fanatically pro-Prussian Austrian-Jews used to be and all the Germans ones of course». Per l'antisemitismo di Berenson si veda ancora *ivi*, pp. 482-483, 499; notevole la dichiarazione contenuta in BERENSON 1952b, p. 145, che conviene riportare in lingua: «I am confident that the majority of Jews would have been good Nazis in Germany if they had been allowed to be» (su cui vedi SAMUELS 1987, p. 482). L'atteggiamento 'timido' di Berenson nei confronti dell'antisemitismo rimontava del resto all'affaire Dreyfus, come rivela l'imbarazzante 'incidente' dell'estate 1898 che lese non poco la sua amicizia con Salomon Reinach (riportato in SAMUELS 1981, p. 331).

¹⁶⁶ In una lettera a Margaret Barr, cfr. SAMUELS 1987, p. 402.

¹⁶⁷ Nel testo già citato *L'histoire de l'art et vie de l'esprit*, p. 180, per cui vedi DUCCI 2015a, pp. 80-81.

¹⁶⁸ Focillon esprime tale preoccupazione in varie occasioni, ma l'episodio più eclatante è la penosa vicenda personale in cui Focillon – ormai alla fine della vita, e profondamente prostrato dall'occupazione della Francia –

Bernard Berenson dovette vivere il quarto decennio del Novecento come un vero e proprio *Verlust der Mitte*, uno straniamento angoscioso che lo accomunò a tanti intellettuali che si affannarono a comprendere dove si fosse originata la crisi che pesava su quegli anni bui. Qui germinò la sua idea di «umanesimo», che egli sollevava come uno scudo folgorante per proteggersi dai fantasmi del suo tempo. Quanto si abusasse negli anni Trenta del termine umanesimo, assegnandogli di volta in volta significati diversi, è chiaro. Basti un esempio paradigmatico. Berenson poneva come citazione introduttiva al suo *Estetica, etica e storia* una lapidaria sentenza di Samuel Johnson: «Almost everything that sets us above savages has come to us from the shores of the Mediterranean». Niente poteva essere più consono allo spirito di *retour à l'ordre* di ispirazione mediterranea proprio del tempo in cui l'americano aveva intrapreso la stesura del volume. Quasi paradossale appare allora il fatto che colui che era stato l'araldo del nuovo classicismo, il critico Waldemar George, nel 1955 – e dunque con Berenson ancora in vita, seppur alle soglie della morte – si imbarcasse nella scrittura di una netta *Réfutation de Bernard Berenson*¹⁷⁰, criticandone la condanna che egli aveva dato dell'astrattismo: anche per George l'arte astratta esprime una rinuncia della civiltà occidentale al proprio fondamento, ovvero la rappresentazione dell'essere umano, ma l'arte è di per sé espressione libera, e così persino l'astrattismo, da un punto di vista *formale*, deve avere diritto di piena cittadinanza. In ogni caso è sintomatico che l'apostolo del *nouvel-humanisme*, schierato negli anni Trenta su posizioni apertamente fasciste (ma che a inizio Novecento era stato tra i primi ad apprezzare il Cubismo), nel dopoguerra sentisse il bisogno di opporsi all'umanesimo conservatore professato dal liberale americano.

Ma appunto, cosa esattamente intendeva con «umanesimo» Berenson? In *Aesthetics* ciò è molto chiaro, umanesimo «è la volontà di foggiare, di adornare un mondo in cui noi possiamo funzionare come strumenti, pel sempre più gran profitto di noi stessi e della universale Casa di Vita che ci affaccendiamo a costruire e consolidare»¹⁷¹. Per Berenson umanesimo è «cultura», è «felicità» per una «umanità umanizzata» e, soprattutto, chi non è umanizzato è «ordinario»¹⁷². In età ormai avanzata l'americano cercherà di chiarire ulteriormente che l'«umanizzazione» è una sim-patia, una com-passione, la capacità di «sapersi mettere nel posto dell'altro in ogni circostanza», di sentire, gioire e soffrire insieme a lui. Una capacità fisica, ma riconducibile in ultima analisi alla «immaginazione», termine con cui l'autore audacemente traduce il termine *Einfühlung*, spiegando: «L'immaginazione nelle arti [...] non è altro che la facoltà di sentire in se stessi quello che l'essere rappresentato si suppone debba sentire coscientemente o incoscientemente»¹⁷³. L'arte che adempie a questa missione è classica, è arte «modello» per gli Europei¹⁷⁴.

La concezione berensoniana dell'umanesimo è dunque tutta proiettata sulla *Bildung* dell'individuo, tanto da apparire spesso elitaria. Qui cade la differenza sostanziale con Focillon, e questa differenza discende direttamente dal loro modo di intendere la vita, di concepirla o meno come occasione di presa di posizione nel mondo, in una parola dalla loro visione politica.

Henri Focillon è stato uno degli intellettuali più attivi del primo dopoguerra, perfettamente inserito nel contesto pubblico europeo e internazionale, e pagò in prima

riversò su Meyer Schapiro un risentimento feroce, bollandolo paradossalmente come un esponente della più intransigente cultura germanica, in odore di nazismo. Sull'episodio si vedano, oltre a CAHN 2002, MARTIN 2004, p. 121, nota 42, PERINI 2002, p. 64sg., nota 24; PERINI 2006, p. 167sg.

¹⁶⁹ Cit. in SAMUELS 1987, p. 442; Cfr. WELLEK 1966, p. 249.

¹⁷⁰ GEORGE 1955, su cui vedi anche la recensione di RODITI 1956.

¹⁷¹ BERENSON 1948, pp. 202-203.

¹⁷² *Ivi*, p. 205.

¹⁷³ BERENSON/MARIANO 1966, pp. 324-325 (31 gennaio 1955).

¹⁷⁴ Così nella *Conclusione* di BERENSON 1948, pp. 401-406. Sulla concezione dell'Europa in Berenson vedi FRIGERIO 1980.

persona il prezzo del proprio impegno¹⁷⁵. La sua fede socialista e democratica, al fianco di Jaurès, data sin dalla gioventù e lo accompagnò sino alla morte; egli coniugava l'impegno politico con la passione intellettuale ed artistica, perché riteneva la cultura il più potente lievito attivo nel tessuto sociale e il miglior mezzo di interpretazione della realtà¹⁷⁶. Durante la Prima Guerra Mondiale, come direttore del Musée des Beaux-Arts di Lione, Focillon si impegnò nel soccorso delle vittime di guerra e dei monumenti colpiti¹⁷⁷. Dal 1925 assunse l'incarico di rappresentare la Francia al Comité permanent des Lettres et des Arts della Società delle Nazioni, convinto che tale ruolo potesse offrirgli l'occasione di agire su scala internazionale per il mantenimento della pace e la condivisione del sapere¹⁷⁸. Prima di essere destituito dalla cattedra del Collège de France, nel 1942, non esitò a spendersi per porre in salvo allievi e conoscenti ebrei¹⁷⁹. Dall'esilio forzato negli Stati Uniti, gravemente ammalato, pronunciò numerosi discorsi contro il governo di Vichy e per la liberazione della suo Paese, aderendo all'appello di De Gaulle¹⁸⁰.

Ben nota è l'avversione di Bernard Berenson verso il socialismo, concepito come un ostacolo – se non come la negazione principale – alla «vera alta cultura», a quell'autorealizzazione nell'unico ideale riconosciuto come «the real selfish passion»: la bellezza¹⁸¹. Questo atteggiamento spiega in parte la sua vicenda personale durante la Seconda guerra mondiale¹⁸², che fu oggetto anche di violente critiche¹⁸³. Proprio intorno all'organizzazione di Ginevra ruota infine un'amara considerazione dell'americano contenuta nell'*Abbozzo*: «i riformatori che ho conosciuto, di fronte alla difficoltà di sradicare un abuso s'impauriscono al punto da trasformarsi in difensori dello statu quo più violenti di coloro contro i quali essi avevano fino allora combattuto. Potrei citare vari esempi di ciò tra gl'intellettuali che furono coinvolti in quel miraggio da adolescenti: la defunta “Lega delle Nazioni”»¹⁸⁴. Queste critiche sarebbero suonate quanto meno gratuite ad Henri Focillon, il quale, pur consapevole dei limiti e delle colpe di quell'organizzazione internazionale (soprattutto dopo il 1933), non cessò mai di credere e di operare pubblicamente per la costruzione di un'Europa pacifica e democratica, in nome degli ideali di giustizia sociale e di quell'«umanesimo» che egli vedeva incarnato nei diritti universali sanciti dalla Rivoluzione francese.

¹⁷⁵ Vedi ad es. le testimonianze di CHASTEL 1948; GRODECKI 1983; CHASTEL 1981.

¹⁷⁶ DUCCI 2004.

¹⁷⁷ Cfr. *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 16-17 (*Bio-Bibliographie*).

¹⁷⁸ MAKSYMUK 2004; DUCCI 2012b.

¹⁷⁹ Ad esempio l'allievo tedesco Claude Schaefer (cfr. TISSOT 1998, p. 197).

¹⁸⁰ *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 34-35 (*Bio-Bibliographie*); SCHANDEL 2004; PASSINI 2005.

¹⁸¹ SAMUELS 1981, p. 121. Queste dichiarazioni risalgono già al 1890 e furono pronunciate in rapporto al fabianesimo di Sidney Webb. L'avversione al socialismo non impedì tuttavia a Berenson di divenire amico di Gaetano Salvemini.

¹⁸² Cfr. BERENSON 1950; SAMUELS, capitoli XLI, XLIV.

¹⁸³ Così il filosofo di Harvard, Henry David Aiken, in una recensione a *Aesthetics* comparsa su «Science and Society» nel 1949: «One may perhaps question the sincerity of a man who for many years resided voluntarily in fascist Italy and is now belatedly concerned about the dangers of totalitarianism to the integrity of the artist» (Cit. in SAMUELS 1987, p. 506).

¹⁸⁴ BERENSON 1949, p. 86.

BIBLIOGRAFIA

ALTMEISTER 1999

Altmeister moderner Kunstgeschichte, a cura di H. Dilly, Berlin 1999.

ANDERSON 1991

J. ANDERSON, *Dietro lo pseudonimo*, in Giovanni Morelli, *Della pittura italiana: studii storico-critici; le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. Anderson, Milano 1991, pp. 493-578.

ARRECHEA MIGUEL 1993

J. ARRECHEA MIGUEL, *Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental*, «Historia del arte», 7, 1993, pp. 559-605.

AUGE UND HAND 1997

Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, a cura di S. Majetschak, Monaco 1997.

BARASCH 2011

M. BARASCH, *Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York-Londra 2011 (edizione originale 1998).

BARRAL I ALTET 2008

X. BARRAL I ALTET, *Francia e arte medievale: appunti per un percorso storiografico*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno (Parma 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 73-85.

BASCH 1934

V. BASCH, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Parigi 1934.

BASCHET 2005

J. BASCHET, *L'iconographie médiévale: l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le monument actuel*, in ÉMILE MALE 2005, pp. 273-288.

BAZIN 1986

G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Pargi 1986.

BELL 1914

C. BELL, *Art*, Londra 1914.

BERENSON 1895

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, New York 1895.

BERENSON 1903

B. BERENSON, *A Siene painter of the Franciscan legend*, «The Burlington magazine for connoisseurs», 3, 1903, pp. 3-35, 171-184.

BERENSON 1908

B. BERENSON, *Letter to the Editor. Matisse*, «The Nation», 12 novembre 1908, p. III.

BERENSON 1927

B. BERENSON, *Three Essays in Method*, Oxford 1927.

BERENSON 1930

B. BERENSON, *Studies in Medieval Paintings*, New Haven 1930.

BERENSON 1936

B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, traduzione di E. Cecchi, Milano 1936.

BERENSON/FRANCHI 1947

B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, a cura di R. FRANCHI, Firenze 1947.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, traduzione di M. Praz, Firenze 1948.

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze 1949.

BERENSON 1952a

B. BERENSON, *L'arco di Costantino o Della decadenza della forma*, Milano 1952.

BERENSON 1952b

B. BERENSON, *Rumor and Reflection, 1941-1944*, Londra-New York 1952 (edizione italiana *Echi e riflessioni: diario 1941-1944*, traduzione di Guglielmo Alberti, Milano 1950).

BERENSON 1956

B. BERENSON, *Foreword*, in D.V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956, p.7.

BERENSON/LORIA 1957

B. BERENSON, *Valutazioni, 1945-1956*, a cura di A. Loria, Milano 1957.

BERENSON 1959

B. BERENSON, *Pagine di diario, II: Letteratura, storia, politica: 1942-1956*, prefazione di G. Piovene, Milano 1959.

BERENSON 1960

B. BERENSON, *Vedere e sapere*, versione dal manoscritto inedito di L. Vertova, Milano 1960.

BERENSON 1961

B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, traduzione di L. Vertova Nicolson, Milano 1961 (edizione originale 1938).

BERENSON/MARIANO 1966

B. BERENSON, *Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, prefazione di E. Cecchi, Milano 1966.

BERENSON, BERNARD AND MARY

Berenson, Bernard and Mary. Papers, 1880-2002: A Finding Aid
(<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~ber00008>).

BERNARD BERENSON 2014

Bernard Berenson. Formation and heritage, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BERND 1999

N. BERND, *Arthur Kingsley Porter (1883-1933)*, in ALTMEISTER 1999, pp. 221-233.

BERTRAND-DORLEAC 2007

L. BERTRAND-DORLEAC, *L'homme en son milieu*, in HENRI FOCILLON 2007, pp. 21-36.

BIBLIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON 1955

Bibliografia di Bernard Berenson, a cura di W. Mostyn-Owen, Milano 1955.

BIBLIOGRAPHIE HENRI FOCILLON 1963

Bibliographie Henri Focillon, New Haven 1963.

BONY 1987

J. BONY, *Henri Focillon (1881-1943)*, in H. Focillon, *L'arte dell'Occidente*, Torino 1987, pp. XXXIII-XLV.

BOURLEAUD 2007

C. BOURLEAUD, *Focillon et sa vision de l'art japonais*, in HENRI FOCILLON 2007, pp. 181-194.

BRIEND 2004

C. BRIEND, *Le conservateur*, in LA VIE DES FORMES 2004, pp. 99-109.

BRINK 1979

A. BRINK, *The Russell-Berenson Connection*, «Russell: the Journal of Bertrand Russell Studies», 35-36, 1979, pp. 43-49 (<http://dx.doi.org/10.15173/russell.v0i2.1513>).

BROWN 1993

D.A. BROWN, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in GIOVANNI MORELLI 1993, II, pp. 389-397.

BROWN 2014

A. BROWN, *Bernard Berenson and «Tactile Values» in Florence*, in BERNARD BERENSON 2014, pp. 101-120.

BRUSH 2007

K. BRUSH, *Arthur Kingsley Porter and the Transatlantic Shaping of Art History, ca. 1910-1930*, in *The Shaping of Art History in Finland*, Helsinki 2007 («Taidehistoriallisia Tutkimuksia / Konsthistoriska Studier / Studies in Art History», 36, 2007), pp. 129-142.

BRUSH 2014

K. BRUSH, *Bernard Berenson and Arthur Kingsley Porter: pilgrimage roads to I Tatti*, in BERNARD BERENSON 2014, pp. 249-268.

CAHN 1995

W. CAHN, *Focillon's jongleur*, «Art History», 18, 3, 1995, pp. 345-362.

CAHN 1998

W. CAHN, *L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon*, in *RELIRE FOCILLON* 1998, pp. 27-51.

CAHN 2000

W. CAHN, *Henri Focillon (1881-1943)*, in *MEDIEVAL SCHOLARSHIP* 2000, pp. 259-271.

CAHN 2002

W. CAHN, *Schapiro and Focillon*, «Gesta», 51/2, 2002, pp. 129-136.

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the twentieth century*, Philadelphia 1994.

CARBONI 2012

M. CARBONI, *Ornement et Kunstwollen*, «Images Re-vues», 10, 2012
(<http://imagesrevues.revues.org/2032>).

CARRIER 2006

D. CARRIER, *Museum skepticism. A history of the display of art in public galleries*, Durham 2006, pp. 126-145.

CASTELNUOVO 1987

E. CASTELNUOVO, *Prefazione*, in *FOCILLON* 1987, pp. VII-XXXI.

CASTELNUOVO 2007

E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Pisa 2007.

CÉZANNE A FIRENZE 2007

Cézanne a Firenze: due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910, Catalogo della mostra, a cura di F. Bardazzi, Milano 2007.

CHASTEL 1948

A. CHASTEL, *La mémoire d'Henri Focillon*, «Le Monde», 22 juillet 1948.

CHASTEL 1981

A. CHASTEL, *Henri Focillon 1881-1943*, «Revue de l'art», 51, 1981, pp. 5-8.

CLARK 1981

K. CLARK, *Moments of Vision*, Londra 1981.

CLARK 2008

K. CLARK, *Bernard Berenson (1865-1959)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 95-108.

COLI 1986

J. COLI, *Une dialectique amoureuse*, in *Cahiers pour un temps. Henri Focillon*, Parigi 1986, pp. 190-198.

CUGY-MARTIN 2011

P. CUGY, F.-R. MARTIN, «*Il n'est pas d'autre richesse que la vie*»: Focillon lecteur de Ruskin, in *Posterité de John Ruskin*, a cura di I. Enaud-Lechien, J. Prugnaud, Parigi 2011, pp. 55-75.

CUGY-MARTIN 2014

P. CUGY, F.-R. MARTIN, «*Populovitch n'est pas si bête qu'il est mal vêtu*»: Henri Focillon, le vaudeville, les prolétaires et l'art social, in *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, a cura di N. McWilliam, C. Méneux, J. Ramos, Rennes 2014, pp. 357-371.

D'ANGELO 1993

P. D'ANGELO, *Introduzione*, in G. Morelli, *Il conoscitore d'arte*, a cura di P. D'Angelo, Palermo 1993, pp. 7-47.

DILLY 1994

H. DILLY, *Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925*, in *HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART* 1994, pp. 107-122.

DILLY 1999

H. DILLY, *Bernard Berenson (1865-1950)*, in *ALTMEISTER* 1999, pp. 80-93.

DUCCI 2003

A. DUCCI, *Il viaggio in Italia di Henri Focillon*, «Studiolo», 2, 2003, pp. 167-191.

DUCCI 2004

A. DUCCI, *Entre art et politique. La formation parisienne*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 41-53.

DUCCI 2006

A. DUCCI, *Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 341-389.

DUCCI 2007

A. DUCCI, *Familles de mains. Sources littéraires et iconographiques dans l'Éloge de la main*, in *HENRI FOCILLON* 2007, pp. 63-70.

DUCCI 2010

A. DUCCI, «*Leur chair chante des Marseillaises*». *La main dans les écrits sur l'art en France, repères pour un parcours*, in *Die Hand – Elemente einer Medizin – und Kulturgeschichte*, Berlino 2010, pp. 239-264.

DUCCI 2012a

A. DUCCI, *Grand Canyon. Ancora su Henri Focillon e la storia (a partire da alcuni appunti inediti)*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli 2012, pp. 551-560.

DUCCI 2012b

A. DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, a cura di M. D'Auria, M. Hewitson, New York-Oxford 2012, pp. 227-242.

DUCCI 2012c

A. DUCCI, «*To spatialize time is a faculty shared by snails and by historians*»: George Kubler and Henri Focillon, «Art History Supplement», 2, 2012, pp. 9-33 (<https://archive.org/stream/808359-art-history-supplement-2-1-jan-2012#page/n7/mode/2up>).

DUCCI 2014

A. DUCCI, Il «*Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 156-174.

DUCCI 2015a

A. DUCCI, *Altri atlanti di immagini: Henri Focillon e la vitalità delle forme*, in *Aby Warburg antropologo delle immagini*, a cura di E. Villari, Roma 2015, pp. 79-101.

DUCCI 2015b

A. DUCCI, *Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, in *La part étrangère des musées*, a cura di M. Passini, P. Rabault-Feuerhahn, Parigi 2015 («Revue Germanique Internationale», 21, 2015), pp. 133-148.

DUCCI 2015c

A. DUCCI, *Focillon et le formalisme en France: liaisons dangereuses et affinités électives*, in *Écritures de l'histoire de l'art en France, 1890-1950*, a cura di N. McWilliam, M. Passini, Digione (2015), in corso di stampa.

ELSNER 1998

J. ELSNER, *Berenson's decline, or his «Arch of Constantine» reconsidered*, «Apollo», 148, 437/1, 1998, pp. 20-22.

ÉMILE MALE 2005

Émile Mâle (1862-1954). *La construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Atti del convegno (Roma 17-18 giugno 2002), Roma 2005.

FIEDLER/COHN 2003

K. FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, a cura di D. Cohn, Parigi 2003.

FIEDLER/PINOTTI/SCRIVANO 2006

K. FIEDLER, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2006.

FOCILLON 1919

H. FOCILLON, *Technique et sentiment. Etudes sur l'art moderne*, Parigi 1919.

FOCILLON 1921

H. FOCILLON, *L'art bouddhique*, Parigi 1921.

FOCILLON 1931

H. FOCILLON, *Préface*, in F. Mercier, *Les Primitifs Français. La peinture clunisienne en Bourgogne à l'époque romane, son histoire et sa technique*, Parigi 1931, pp. VII-XIII.

FOCILLON 1935

H. FOCILLON, *A' Josef Strzygowski*, in *Civilisations. Orient. Occident. Génie du Nord. Latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, Parigi, 1935, pp. 131-165.

FOCILLON 1972

H. FOCILLON, *Scultura e pittura romanica in Francia seguito da Vita delle forme*, prefazione di E. Castelnuevo, Torino 1972

FOCILLON 1987

H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Prefazione di Enrico Castelnuevo, Torino 1987 (Edizione originale 1934).

FOCILLON 1991

H. FOCILLON, *La peinture au XIXe siècle. II. Du réalisme à nos jours*, Paris 1991 (Edizione originale 1928).

FOCILLON/BIRAGHI 1998

H. Focillon, *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. BIRAGHI, Bologna 1998 (Edizione originale 1937).

FOCILLON/DUCCI 2014

H. FOCILLON, *Elogio della mano. Scritti e disegni*, traduzione e cura di A. Ducci, Roma 2014.

FOCILLON E L'ITALIA 2006

Focillon e l'Italia, Focillon et l'Italie, Atti del Convegno (Ferrara 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2006.

FRAMING FORMALISM 2001

Framing formalism: Riegl's work, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001.

FRIGERIO 1980

F. FRIGERIO, *Les considérations politiques de Bernard Berenson*, «Cadmos», 10, 1980, pp. 12-22.

FUJIHARA 2000

S. FUJIHARA, *Henri Focillon et le Japon*, «Histoire de l'art», 47, 2000, pp. 43-52.

FUJIHARA 2004

S. FUJIHARA, *L'extrême-Orient d'Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 241-247.

GAJEWSKI 2013

A. GAJEWSKI, *Emile Mâle: l'art religieux du XIIIe siècle en France; étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, 1898*, in *The books that shaped art history*, Londra 2013, pp. 20-29.

GALLIGAN 2007

G. GALLIGAN, *The Cube in the Kaleidoscope. The American Reception of French Cubism, 1918-1938*, Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 2007.

GALLO 2009

S. GALLO, *Fiedler, Marées, Hildebrand: la questione dell'antico e del moderno, il rapporto con l'impressionismo*, in *Ou pan efemeron: scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, I, Roma 2009, pp. 619-640.

GEORGE 1955

W. GEORGE, *Réfutation de Bernard Berenson. Suivie d'un plaidoyer pour la liberté de l'art*, Ginevra 1955.

GILLET 1926

L. GILLET, *Avant-Propos*, in B. Berenson, *Les peintres Italiens de la Renaissance*, 1: *Les peintres Venitiens*, Parigi 1926, pp. I-XLIII.

GIOVANNI MORELLI 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, I-III, Bergamo 1993.

GRODECKI 1983

L. GRODECKI, *Henri Focillon (1881-1943). Réflexions à propos d'un centenaire*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», (1981), 1983, pp. 7-14.

GRODECKI 1986

L. GRODECKI, *Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne (1954)*, in *Le Moyen âge retrouvé. II. De Saint Louis à Viollet-le-Duc*, I-II, Parigi 1986, pp. 477-489.

HARRIST 2014

R.E. HARRIST, *So mysteriously close. East Asian art in the early writings of Bernard Berenson, ca. 1894-1903*, in *Inventing Asia. American perspectives around 1900*, a cura di N. Murai, A. Chong, Honolulu 2014, pp. 17-37.

HART 2012

J. HART, *Heuristic Constructs and Ideal Types. The Wölfflin/Weber connection*, in *German art history and scientific thought. Beyond Formalism*, a cura di M.B. Frank, D. Adler, Farnham 2012, pp. 57-72.

HENDERSON 1983

L.D. HENDERSON, *The fourth dimension and non-Euclidean geometry in modern art*, Princeton (NJ) 1983.

HENRI FOCILLON 2007

Henri Focillon, Atti del colloquio internazionale (Parigi 2004) a cura di P. Wat, Parigi 2007.

HILDEBRAND 1893

A. VON HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburgo 1893.

HINOJOSA 2009

L.W. HINOJOSA, *The Renaissance, English Cultural Nationalism, and Modernism, 1860-1920*, New York 2009.

HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART 1994

Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky, Parigi 1994 («Revue germanique internationale», 2, 1994), pp. 83-105.

JOHNS 2011

K. JOHNS, *Franz Wickhoff et ses élèves ou l'histoire de l'art au service de l'objectivité*, in *L'ECOLE VIENNOISE* 2011, pp. 117-129.

JUNOD 1976

P. JUNOD, *Trasparenza e opacità. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Losanna 1976.

JUNOD 1998

P. JUNOD, *Le XIXe siècle vu par Henri Focillon*, in *RELIRE FOCILLON* 1998, pp. 97-115.

KEMP 1994

W. KEMP, *Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl*, in *HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART* 1994, pp. 83-105.

KLEINBAUER 1989

W.E. KLEINBAUER, *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*, Toronto 1989 (Edizione originale 1971).

L'ECOLE VIENNOISE 2011

L'école viennoise d'histoire de l'art, a cura di C. Trautmann-Waller, Mont-Saint-Aignan 2011 («Austriaca», 72, 2011).

LA VIE DES FORMES 2004

La vie des formes, Catalogo della mostra, a cura di Ch. Briend, A. Thomine, Parigi-Gand 2004

LE POGAM 2006

P.-Y. LE POGAM, *Henri Focillon et l'histoire de l'art à l'École Française de Rome: contrastes et convergences*, in *FOCILLON E L'ITALIA* 2006, pp. 139-159.

LEMOINE 2004

C. LEMOINE, *À propos de la Peinture au XIXe siècle: la 'langue de l'espace'*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 249-259.

LLEWELLYN 1997

N. LLEWELLYN, *Une science du regard - Les connaisseurs*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, II. XVIII^e et XIX^e siècles, a cura di É. Pommier, Parigi 1997, pp. 295-325.

LORBER 2006

M. LORBER, *Riflessi semiotici e «connoisseurship». Morelli, Berenson, Riegl; l'origine di un modello epistemologico*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 25, 2006, pp. 135-152.

LORDA 2001

J. LORDA, *Problems of style. Riegl's problematic foundations*, in *Framing formalism: Riegl's work*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001, pp. 107-133.

MAGINNIS 1990

B.J. MAGINNIS, *The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson, and beyond*, «Art History», 13, 1990, pp. 104-117.

MAKSYMIUK 2004

D. MAKSYMIUK, *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 283-291.

MANE 1971

R. MANE, *Henry Adams on the road to Chartres*, Cambridge (MA) 1971.

MARTIN 2004

F.-R. MARTIN, *Le problème des terreurs de l'historien de l'art. Réminiscences politiques chez Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 111-121.

MAZZOCUT-MIS 1998

M. MAZZOCUT-MIS, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze 1998.

McLAUGHLIN 1976-1977

T.M. McLAUGHLIN, *Clive Bell's aesthetic: tradition and significant form*, «The journal of aesthetics and art criticism», 35, 1976-1977, pp. 433-443.

MEDIEVAL SCHOLARSHIP 2000

Medieval scholarship: biographical studies on the formation of a discipline. III, Philosophy and the arts, a cura di H. Damico, New York 2000.

MELIUS 2011

J. MELIUS, *Connoisseurship, Painting, and Personhood*, «Art History», 34, 2, 2011, pp. 288-309.

MORPURGO TAGLIABUE 1960

G. MORPURGO TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*, Milano 1960.

NAGINSKI 2001

E. NAGINSKI, *Riegl, archeology, and the periodization of culture*, «Res», 40, 2001, pp. 135-152.

NAYROLLES 2005

J. NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe - XIXe siècles)*, Rennes 2005.

O'BRIAN 1999

J. O'BRIAN, *Ruthless Edonism. The American Reception of Matisse*, Chicago-Londra 1999.

OLIN 1992

M. OLIN, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, University Park (PA) 1992.

OLIN 1994

M. OLIN, *Violating the Second Commandment's Taboo: Why Art Historian Meyer Schapiro Took on Bernard Berenson*, «Forward», 98 (4 november 1994), p. 23.

OLIN 2000

M. OLIN, *Art History and Ideology. Alois Riegl and Josef Strzygowski*, in *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, a cura di P. Schine Gold, B.C. Sax, Amsterdam-Atlanta, 2000, pp. 151-170.

PASSINI 2005

M. PASSINI, *Tra passione civile e arte medievale. Henri Focillon e la sua «France»*, «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3, 2005, pp. 453-478.

PASSINI 2012

M. PASSINI, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Parigi 2012.

PERINI 2002

G. PERINI, *Introduzione. Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione e cura di G. Perini, postfazione di L. Corrain, Roma 2002, pp. 7-77.

PERINI 2006

G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi in America*, in FOCILLON E L'ITALIA 2006, pp. 161-179.

PETRELLI 1994

M. PETRELLI, *Valori tattili e arte del sensibile*, Firenze 1994.

POPE-HENNESSY 1988

J.-W. POPE-HENNESSY, *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988 (http://www.treccani.it/enciclopedia/bernard-berenson_%28Dizionario-Biografico%29/).

PREVITALI 1961

G. PREVITALI, *I valori di Berenson*, «Paragone. Arte», 12, 1961, 139, pp. 74-76.

QUINTAVALLE 2006

A.C. QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle Cattedrali. II. Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in *Il Medioevo delle cattedrali: chiesa e impero. La lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 29-46.

RAGGHIANI 1976

C.L. RAGGHIANI, *Storia e storiografia della cultura artistica. Bernardo Berenson e il suo metodo*, «Critica d'arte», 41, 147, 1976, pp. 9-13.

RAMPLEY 2003

M. RAMPLEY, *Max Dvořák. Art History and the Crisis of Modernity*, «Art History», 26, 2, 2003, pp. 214-237.

RAMPLEY 2011

M. RAMPLEY, *L'histoire de l'art et la crise des sciences humaines: Josef Strzygowski et Hans Sedlmayr*, in *L'ÉCOLE VIENNOISE* 2011, pp. 189-212.

RECHT 2004

R. RECHT, *Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», CXLVIII, 4, 2004, pp. 1651-1665.

REILLY 2000

E.J. REILLY, *Concrete Possibilities: William James and the European Avant-Garde*, «Streams of William James», 2, 2000, pp. 22-29.

RELIRE FOCILLON 1998

Relire Focillon, a cura di M. Waschek, (Conférences et Colloques du Louvre), Parigi 1998.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson collection of oriental art at Villa I Tatti*, New York 1991.

RODITI 1956

E. RODITI, *Recensione a GEORGE 1955*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15, 1956, pp. 263-264.

ROSENAUER 1993

A. ROSENAUER, *Giovanni Morelli und Franz Wickhoff*, in GIOVANNI MORELLI 1993, II, pp. 359-370.

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes », 97, 1985, pp. 961-989.

RUBIN 2000

P. RUBIN, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli Anglo-Americani a Firenze: Idee e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 207-221.

RUSSO 2005

D. RUSSO, *Émile Mâle, l'art dans l'histoire*, in ÉMILE MALE 2005, pp. 251-271

SAMUELS 1981

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a connoisseur*, Cambridge (MA) 1981.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge (MA) 1987.

W. SAUERLÄNDER, *La cathédrale et la révolution*, in *L'Art et les Révolutions*, VI. *Survivances et réveils de l'architecture gothique*, XXVII Congrès international d'histoire de l'art, a cura di R. Recht, I-IX, Strasburgo 1989, pp. 67-106.

SAUERLÄNDER 1998

W. SAUERLÄNDER, *En face des barbares et à l'écart des dévots, l'humanisme médiéval d'Henri Focillon*, in RELIRE FOCILLON 1998, pp. 53-74.

SAUERLÄNDER 2004

W. SAUERLÄNDER, *L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 147-153.

SAUERLÄNDER 2009

W. SAUERLÄNDER, *Émile Mâle*, voce in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Parigi 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2433>).

SCHANDEL 2004

P. SCHANDEL, *L'expérience américaine: 1933-1943*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 167-178.

SCHAPIRO 1961

M. SCHAPIRO, *Mr. Berenson's Values*, «Encounter», January 1961, pp. 57-64.

SCHLINK 2013

W. SCHLINK, «*Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst*»: Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique: variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Roma 2013, pp. 165-176.

SCHLOSSER 1936

J. SCHLOSSER, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936.

SCIOLLA 1993

G.C. SCIOLLA, *Il metodo morelliano e la «scuola di Vienna» 1880-1915: una traccia di ricerca*, in *GIOVANNI MORELLI* 1993, II, pp. 371-387.

SCIOLLA 1997

G.C. SCIOLLA, *Un'ipotesi per Bernhard Berenson*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma 1997, pp. 339-341.

SECREST 1979

M. SECREST, *Being Bernard Berenson*, New York 1979.

SEIDEL 2000

L. SEIDEL, *Arthur Kingsley Porter (1883-1933)*, in *MEDIEVAL SCHOLARSHIP* 2000, pp. 273-286.

STREHLKE 2009

C.B. STREHLKE, *Berenson, Sassetta, and Asian art*, in *Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece*, a cura di M. Israëls, Firenze 2009, I, pp. 37-49.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian art*, in *BERNARD BERENSON* 2014, pp. 207-229.

SUMMERS 1982

D. SUMMERS, *The «visual arts» and the problem of historical description*, «Art Journal», 42, 1982, pp. 301-310.

THOREL-CAILLET AU 2004

S. THOREL-CAILLET AU, *Le poète*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 293-299.

THUILLIER 1995

J. THUILLIER, *Wölfflin et la France*, in *Relire Wölfflin*, a cura di M. Waschek, (Conférences et Colloques du Louvre), Parigi 1995, pp. 12-29.

THUILLIER 1998

J. THUILLIER, *La Vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?*, in *RELIRE FOCILLON* 1998, pp. 75-96.

THUILLIER 2003

J. THUILLIER, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Parigi 2003.

TISSOT 1998

C. TISSOT, *Archives Henri Focillon (1881-1943). Inventaire*, Parigi 1998.

TRAUTMANN-WALLER 2002

C. TRAUTMANN-WALLER, *Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne*, «Revue de métaphysique et de morale», 34, 2, 2002, p. 77-90.

TROTTA 2006

A. TROTTA, *Berenson e Lotto: problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006.

VAISSE 2004a

P. VAISSE, *L'art du XXe siècle d'Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 205-216.

VAISSE 2004b

P. VAISSE, *Josef Strzygowski et la France*, in *L'histoire de l'histoire de l'art* («Revue de l'art», 146, 2004), pp. 73-83.

VAKKARI 2001

J. VAKKARI, *Giovanni Morelli's «scientific» method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's*, «Konsthistorisk tidskrift», 70, 2001, pp. 46-54.

VASOLD 2011

G. VASOLD, *Riegl, Strzygowski and the development of art*, «Journal of art historiography», 5, 2011 (<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/vassold.pdf>).

VERGNOLLE 2004

É. VERGNOLLE, *Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 137-145.

VERSTEGEN 2001

I. VERSTEGEN, *Bernard Berenson and the science of anti-modernism*, «Art criticism», 15, 2001, pp. 9-22.

VERSTEGEN 2014

I. VERSTEGEN, *The Tactility of Early Cubism*, «Konsthistorisk tidskrift», 83, 2014, 4, pp. 290-302.

VERTOVA 2000

L. VERTOVA, *Lotto e Berenson: riflessioni e ricordi*, «Venezia Cinquecento», 19, 2000, pp. 47-58.

WELLEK 1966

R. WELLEK, *Vernon Lee, Bernard Berenson and Aesthetics*, in *Friendship's Garland: Essays Presented to Mario Praz on His Seventieth Birthday*, a cura di V. Gabrieli, Roma 1966, II, pp. 233-251.

WHITALL COSTELLOE 1894

M. WHITALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», 35/207, 1894, pp. 828-837.

WIND 1977

E. WIND, *Arte e anarchia*, Milano 1977 (Edizione originale 1963).

WÖLFFLIN/GANTNER 1997

H. WÖLFFLIN, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, a cura di J. Gantner, Parigi 1997.

WOODFIELD 2001

R. WOODFIELD, *Reading Riegl's «Kunst-Industrie»*, in *Framing formalism. Riegl's work*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001, pp. 49-81.

ZERNER 1997

H. ZERNER, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Parigi 1997.

ZILBERBERG 2007

C. ZILBERBERG, *Riegl et l'invention du paradigme*, «Actes sémiotiques», 110, 2007 (<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1558>).

ABSTRACT

Tra le personalità frequentate in Francia da Bernard Berenson figura anche Henri Focillon. Tra i due storici dell'arte dovette stabilirsi se non un'amicizia, almeno una conoscenza fatta di reiterati incontri, come testimonia un piccolo ma significativo scambio di lettere. Il saggio analizza la relazione tra i due concentrandosi su alcuni elementi intellettuali comuni: l'interesse per l'arte medievale e per quella orientale, il ruolo assegnato al tatto e alla mano nella estetica e nella fenomenologia artistica, il concetto di decadenza e quello di umanesimo, che i due autori interpretano in modo diametralmente opposto.

Among the personalities associated with Bernard Berenson in France, there is also Henri Focillon. The two art historians met several times, so that an intellectual exchange – if not a real friendship – took place, as proved by a small but significant group of letters. This paper analyzes the relationship between the two, focusing on some common intellectual elements: their interest in medieval and oriental art; the role assigned to touch and hand in aesthetic and artistic phenomenology; the concepts of decline and of humanism, which the authors interpret in a diametrically opposite way.

BERNARD BERENSON, CHARLES VIGNIER E I MERCANTI D'ARTE ORIENTALE A PARIGI

L'arte orientale a Villa I Tatti

Creata nella manciata di anni che vanno dal 1909 al 1917 circa, la collezione d'arte orientale di Villa I Tatti è stata oggetto di grande interesse nel corso del tempo non solo per lo straordinario assortimento di opere che racchiude, ma anche per le complesse vicende legate alla sua formazione, di cui costituisce una preziosa testimonianza la corrispondenza intercorsa tra Berenson e i suoi mercanti parigini, unilateralmente conservata presso gli archivi di Settignano e fino ad oggi, tuttavia, solo sporadicamente citata¹.

Berenson si era interessato all'oriente sin dal tempo degli studi universitari, ma è solo allo scadere del primo decennio del Novecento che si concretizza l'idea di affiancare alla raccolta di artisti primitivi e rinascimentali anche una selezione di opere orientali. Così Samuels, il più importante biografo berensoniano, rievoca l'arrivo a Settignano del primo acquisto, una testa di Buddha giavanese in pietra:

He [B. Berenson] arrived at I Tatti on October 30, 1909, to a sort of «Royal Entry» which Mary, with her love of pageantry and fun, had prepared for him. [...] Bernhard brought with him the eighth-century Javanese stone Buddha head he had purchased from Bing, the Paris dealer whose place had become a center for the growing vogue of collecting Oriental art. Mary thought the Buddha head «creeping with tactile values» but otherwise hideous. For Berenson its purchase marked the beginning of what was to become a very expensive hobby².

A quel tempo, l'infatuazione di Berenson per l'arte orientale, di cui è testimonianza il teatrale episodio dell'autunno del 1894 nel Museum of Fine Arts di Boston, in cui si era lasciato andare – alla presenza di Ernest Fenollosa e Denman Ross – ad una sorta di isterica presa d'atto della superiorità della cultura figurativa orientale rispetto a quella occidentale, si

Desidero esprimere la mia gratitudine a Monica Preti per l'invito a collaborare al numero monografico di «Studi di Memofonte» dedicato a Bernard Berenson e la Francia. Ringrazio il Direttore di Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies per la gentile autorizzazione a pubblicare i documenti inediti provenienti dalla Biblioteca e Fototeca Berenson. Sono molto grato a Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo, che sono stati un costante e prezioso punto di riferimento per le mie ricerche e mi hanno consegnato, ovviamente in senso metaforico, le chiavi di Villa I Tatti; di questa importante istituzione sia ringraziato anche tutto il gentilissimo personale, che è sempre stato a mia disposizione. Sono molto riconoscente a Carl Brandon Strehlke per le informazioni sul dipinto di Giovanni di Paolo già nella collezione Berenson e a Mario Casari per il fruttuoso scambio di idee sulle miniature persiane. Ringrazio infine la Biblioteca Attilio Mori dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, grazie alla quale mi è stato possibile reperire le immagini di Claude Anet in Persia, ed Alice Ensabella per l'invio del numero di «Cahiers d'art». Dedico questo studio ai miei genitori, sempre entusiasti di partire per Parigi.

¹ Passa brevemente in rassegna alcuni acquisti, menzionando la relativa corrispondenza, ROTILY 1981, pp. 145-147; accenni ai carteggi con i mercanti e alle ricevute di acquisto sono in SAMUELS 1987, pp. 97 e 154, ROBERTS 1991, pp. 23, 24, 29, 57, 60, 90 (limitatamente alle ricevute di Charles Vignier), ROCKE 2001, p. 378, CASARI 2014, pp. 190 (nota 53), 192 (nota 58) e 194. Diverso è invece il caso specifico delle miniature persiane della collezione, che sono state esaminate in relazione ai carteggi conservati ai Tatti da Gauvin Alexander Bailey (BAILEY 2001, pp. 57-58, 61; BAILEY 2002, pp. 3, 4, 6).

² SAMUELS 1987, p. 97. La testa giavanese in pietra è riprodotta, senza menzione della provenienza, in ROBERTS 1991, n. 36. Per ulteriori approfondimenti sulla reazione perplessa di Mary a questo e ad altri acquisti di opere orientali, cfr. STREHLKE 2014, pp. 217-219. Com'è noto, Mary avrebbe superato la sua ostilità nei confronti dell'arte orientale dopo la visita alla grande mostra di arte islamica di Monaco del 1910.

era già molto decantata³: certo anche sotto l'influsso dell'ammirazione per il Sassetta della sua collezione, ora Berenson ricerca raffinate comunanze di atmosfere tra la pittura dei primitivi e l'arte dell'Estremo Oriente (si pensi ad *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, scritto nel 1903 e ristampato nel 1909)⁴, al punto che si potrebbe quasi leggere la progressiva presenza di opere esotiche nella sua collezione anche come un tentativo di tradurre visivamente le considerazioni di ordine teorico che lo avevano portato a scorgere nella pittura senese valori simili a quelli di culture apparentemente così lontane. D'altro canto, questa trasformazione del gusto di Berenson in materia di arte orientale coincideva con la nuova moda, e il vivace mercato, dell'arte islamica (soprattutto la miniatura persiana) ed estremo orientale, con cui aveva avuto ripetutamente occasione di confrontarsi durante i soggiorni parigini e che osservava non solo da un punto di vista estetico ma anche con un occhio all'aspetto finanziario, come traspare ad esempio dai consigli di acquisto ad Isabella Stewart Gardner⁵.

L'insolita compresenza e a volte il diretto confronto della pittura italiana e dell'arte orientale costituiscono certo un *unicum* della collezione di Villa I Tatti, come ha giustamente osservato Strehlke:

The combination of Italian goldground and other pictures with art from Asia that was largely pre-Song Chinese and for the most part figurative was absolutely new. There is, for instance, hardly any porcelain, then part and parcel of most gatherings of Asian art. Furthermore, the installation is very clean, with no accumulation of knickknacks and the other paraphernalia typical of an early twentieth-century house, particular in Umbertine Italy, but also America and England. The difference between I Tatti and other collections of Asian art, like the Isabella Stewart Gardner Museum, is striking. Perhaps the best comparison would be with Frank Lloyd Wright's Taliesin⁶.

Il carattere peculiare della collezione Berenson, e l'insolito accostamento di arte orientale e primitivi italiani, non erano passati inosservati neanche ad un grande esperto come Raymond Kœchlin, che nel suo volumetto *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'extrême-orient* (1930), aveva evidenziato un'affinità tra le atmosfere di Villa I Tatti e quelle del Palais Stoclet di Bruxelles. Vi sono certo sostanziali differenze tra l'austerità rurale della dimora di Settignano e lo sfarzo marmoreo del palazzo progettato da Josef Hoffmann, ma ciononostante Kœchlin scorge un'affinità in quell'audace prossimità tra culture lontane che caratterizza entrambe le raccolte d'arte. Dopo aver elogiato la collezione orientale Gualino, egli prosegue:

Ce serait le seul [Gualino], si l'on ne comptait pas parmi les collections italiennes celles qu'a rassemblées à Florence, dans sa merveilleuse villa de Settignano, le célèbre critique américain Bernard Berenson; quelques peintures chinoises y voisinent avec les chefs-d'œuvre de l'art italien, mais quelles peintures, et comme elles soutiennent, ainsi que les objets de M. Stoclet à Bruxelles, un aussi dangereux voisinage⁷!

³ Cfr. ROCKE 2001, pp. 369-371.

⁴ BERENSON 1909.

⁵ Cfr. *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, pp. 529-530 (lettere di Bernard Berenson del 22 novembre 1914 e del 13 dicembre 1914): Berenson esorta Isabella ad acquistare dal mercante Charles Vignier una «very wonderful» statua cinese, la cui espressione giudica «Leonardesque», al prezzo a suo dire convenientissimo di 42.000 franchi saldabili in due rate molto diluite nel tempo, commentando: «You must recognize that neither price nor terms could be easier».

⁶ STREHLKE 2014, p. 222.

⁷ KœCHLIN 1930, p. 96. Su quest'opera, si vedano le note alla traduzione inglese, ricche di riferimenti e precisazioni, in appendice a PUT 2000. Una lettera di Kœchlin a Berenson (KœCHLIN 1924, 15 settembre 1924) rinvia a un loro incontro avvenuto a Roma, dove Bernard e Mary stavano trascorrendo un soggiorno di tre mesi.

Questo «dangereux voisinage» è certo un tratto in comune tra le due collezioni, come anche la presenza di primitivi italiani, una passione di Adolphe Stoclet; si dovrebbe inoltre sottolineare che per l'arte orientale quest'ultimo acquistava in gran parte dagli stessi mercanti frequentati da Berenson a Parigi: Bing, Vignier, L. Rosenberg, Demotte, etc.⁸. Inoltre, i gusti degli Stoclet e quelli dei Berenson potevano parzialmente incontrarsi anche in materia di arte contemporanea, non tanto nell'ambito dell'architettura, data la totale differenza delle loro scelte abitative, quanto piuttosto in quello della pittura: anche Stoclet amava Maurice Denis e si trovava a suo agio con artisti del tardo Ottocento, anche se forse alcune sue preferenze, come quella per Khnopff, avrebbero incontrato le riserve di Berenson.

In questo contesto di affinità, non appare un caso che l'industriale belga avesse insistito affinché i Berenson si recassero nel 1923 a Bruxelles per visitare la collezione. Mary ne dà un ampio resoconto sia in una lettera alla madre di Bernard, inviata da Parigi, che, con maggiore libertà, in un passo dei suoi diari. Nel primo caso, al rientro da Bruxelles, scrive con la consueta franchezza:

There is no other existing collection of works of art to equal that of our host. Bernard felt him to be really a twin brother, as regards taste and wide art interests. The abyss between them was that M. Stoclet never reads, he only consults books in reference to the things he runs. It is indeed a vast difference! Bernard is a passionate and continuous reader⁹.

Nell'intimità del diario, l'ammirazione per la collezione è ripetuta, mescolata a qualche riserva sulla monotonia di un'abitazione progettata in modo unitario dalla struttura architettonica ai minimi particolari (nonché sulla scomodità delle camere da letto, che le ricordano le cabine dei piroscafi, per non parlare della vivacità dei bimbi Stoclet). Ma al netto degli aneddoti qui la collezione di Adolphe è giudicata meravigliosa, anche se alla perfezione del suo gusto si aggiunge ora il bemolle di un «quasi»:

27 ottobre

[...]

Train 2.15-6 without stop to Brussels. The Stoclet's house is a real Aladdin's palace, built in precious marbles. But the bedrooms are just like the cabins in a big Atlantic liner!! Everything, down to the spoons, was designed by a Viennese architect, hence a certain harmony, but a marked lack of individuality. But his taste as a collector is nearly faultless!

28 ottobre

Spent the day seeing Mr. Stoclet's MARVELLOUS collection of everything from Egypt Early empire to the XV century in Europe. A complete surprise. Certainly the finest colln. [collection] we have ever seen. The best best things are the small white stone head of Akenaten [*sic*], a Chinese picture of a rider, a middle Empire seated figure, and some of the mediaeval objects. But there are hundreds of first class things!! They are nice, but their 3 chn. [children] are of the Apache type.

29 ottobre

Went to the Egyptian section of the Musée Cinquantième w. [with] M. [nome illeggibile] and M. Stoclet. Saw also the mediaeval things. Afternoon seeing one by one M. Stoclet's very remarkable colln [collection] of early Italian pictures. He has the most captivating Giovanni di Paolo in existence. What a wonderful collection!! His taste is nearly perfect. Only they never read. We didn't see a book in the house [...]. Most strange¹⁰.

⁸ Cfr. DUMOULIN 2011, p. 202.

⁹ BERENSON_M 1923a, lettera del 3 novembre 1923.

¹⁰ BERENSON_M 1923b, 27-29 ottobre 1923.

Si può forse leggere, in quel «quasi», una riserva di Mary, e certo anche di Bernard, sul carattere eclettico della collezione visitata a Bruxelles. Non a caso, Mary estrapola, fra le cose più belle della raccolta, una scultura egiziana¹¹, un dipinto cinese e un'opera di Giovanni di Paolo, ricostituendo in un certo senso, con una lieve variazione, abbinamenti già da tempo sperimentati a Villa I Tatti, mentre passa sotto silenzio altri settori della collezione, che aveva un carattere universalistico ed includeva non pochi esempi di arte precolombiana e africana. Anche Kœchlin esalterà la presenza di tutte le civiltà nella raccolta di Bruxelles, affermando che «une visite chez M. Stoclet semble une promenade à travers les siècles et les continents, et ce voyage est un enchantement»¹². Non si poteva certo dire lo stesso delle opere raccolte a Settignano, dove bastavano le dita di una mano per contare i reperti egiziani e precolombiani e le opere africane erano assenti o quasi: la collezione Berenson non si spiegava nel nome di un programmatico enciclopedismo, quanto piuttosto sulla base di segrete alchimie e quintessenziali affinità¹³.

Il fondo Vignier dell'Archivio Berenson

Il corpus di lettere inviato da Charles Vignier a Berenson tra il 1910 e il 1930 costituisce il nucleo più consistente della corrispondenza intercorsa tra il critico americano e i mercanti d'arte orientale parigini e senz'altro il più interessante per ricchezza di contenuti e varietà d'accenti. Anche se si può ricostruire lo scambio epistolare solo per metà e a senso unico, è tuttavia possibile delineare, pur nella frammentarietà della documentazione, un rapporto non dettato solo da fattori contingenti ma esteso anche a temi e problemi che esulano dalla mera necessità mercantile, e che anzi si aprono addirittura a questioni di natura intima e privata.

Se si mette a confronto tale corrispondenza con quella inviata dagli altri mercanti, si ha immediatamente l'impressione di un livello d'intesa più profondo, e d'altronde che Vignier fosse secondo Berenson il mercante più brillante della scena parigina è confermato da una sua lettera, inviata al collezionista Grenville Winthrop, in cui dichiara di volerlo aiutare nel periodo di crisi scatenato dalla prima Guerra Mondiale: «Mes amis antiquaires sont durement frappés. Le plus brillant d'entre eux, Vignier, s'est transféré dans un endroit plus spacieux et a donc encouru des dépenses qu'il doit affronter de son mieux. J'essaie de persuader mes amis de lui acheter quelques uns de ses beaux objets»¹⁴. L'elenco delle testimonianze a favore del mercante potrebbe continuare: ad esempio, Nicki Mariano sottolinea come Berenson si sentisse a Parigi felicemente nel suo elemento naturale e frequentasse allegre brigate di amici e conoscenti fra cui viene ricordato anche Vignier¹⁵; ed anche ad Isabella Stewart Gardner, che coinvolge nell'acquisto di arte orientale per la collezione di Fenway Court, Berenson aveva dichiarato che Vignier era il suo antiquario preferito¹⁶. Infine, si può citare il ricordo tardo (1949) di George-Henri Rivière, che rievoca serate mondane e allegre presso i visconti di Noailles o lo stesso Vignier, facendo sicuramente riferimento agli anni Venti. Il direttore del Musée national des arts et traditions populaires scrive a Berenson: «Je songe aux moments heureux et lointains où

¹¹ Per una messa a fuoco della questione dell'arte egiziana tra Otto e Novecento, cfr. MESSINA 1993, pp. 128-136.

¹² KœCHLIN 1930, pp. 88-89.

¹³ Un caso ancora diverso è quello del collezionista Victor Goloubew, che aveva per così dire sostituito l'iniziale passione per il Rinascimento italiano con quella per l'Oriente. Cfr. JEAN 1914, p. 10.

¹⁴ Lettera di Bernard Berenson a Grenville Winthrop (23 dicembre 1914), cit. in traduzione francese in ROTILY 1981, p. 129.

¹⁵ Cfr. MARIANO 1966, p. 85.

¹⁶ Cfr. *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 529 (lettera di Bernard Berenson del 22 novembre 1914): «I find great distress among the dealers, and my favourite among them Vignier is in a bad way because just before war began he incurred tremendous expense by moving into a new place. Consequently he is ready to sell at nearly cost price».

nous nous voyons [*sic*] chez nos amis Noailles et Vignier! Que d'événements depuis! Je me réjouis du moins que vous les ayez vaillamment traversés!»¹⁷.

Charles Vignier: dalla poesia al mercato dell'arte

Prima di iniziare l'attività mercantile dedicata principalmente, ma non solo, all'arte del Medio ed Estremo Oriente, Charles Vignier, nato a Ginevra nel 1868, approda a Parigi nel 1881, dividendosi tra il giornalismo e la scrittura di poesie simboliste nel solco di Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine: la sua non ricchissima produzione, caratterizzata dalla tipica musicalità della lirica *fin-de-siècle*, presenta anche qualche tema legato all'oriente, che può tuttavia rientrare più nel gusto dell'epoca per l'esotismo che costituire un preciso indizio dei suoi futuri interessi¹⁸. Più che dalla sua attività letteraria, la sua giovinezza rimane segnata da un evento legato alla moda dei duelli, che erano all'ordine del giorno nella Francia di fine Ottocento: nel 1886, Vignier uccide con un colpo di spada il poeta Robert Caze, che lo aveva sfidato sulla scia di un articolo in cui il ginevrino aveva contribuito ad infamarlo¹⁹. Anche se deve essere messo a fuoco nel contesto dell'epoca, in cui il duello era un costume sociale diffuso da assolvere come un'incombenza di *routine*, l'episodio contribuisce a delineare Vignier come un uomo dal carattere se non violento certo aggressivo, dedito ad occupare la scena letteraria più con il clamore di gesti plateali che con la potenza della sua produzione poetica.

La copertina della rivista «Les Hommes d'aujourd'hui», che gli aveva dedicato un ritratto a cura di Félix Fénéon²⁰, lo presenta come un dandy raffinato nell'atto di fumare una sigaretta con *nonchalance*, ma occorre rettificare questo *cliché* con la notizia ben più significativa che in quegli anni si sarebbe battuto in duello addirittura una ventina di volte (l'elenco degli sfidanti o sfidati include anche, nel 1888, il poeta simbolista Jean Moréas). Anche se la morte di Caze sembra dovuta più alla sua imperizia che a una volontà omicida di Vignier, su quest'ultimo pesa il giudizio severo e *tranchant* di Edmond de Goncourt, che lo giudica «un insetto velenoso», una creatura viperina il cui contributo alla vita letteraria del tempo si era esaurito nella calunnia e nella perfidia²¹.

Non è facile collegare questo quadro giovanile all'insegna della *bohème* e dell'anarchia con i successivi sviluppi della carriera di Vignier, che diventa nel corso dei primi tre decenni del secolo un apprezzato specialista e antiquario soprattutto, ma non solo, di arte orientale. Un documento fondamentale per mettere a fuoco l'attività commerciale di Vignier, specialmente con riferimento al Medio Oriente, è il carteggio con il fratello Émile, che il mercante stesso aveva inviato in Iran per far fronte alle richieste dei clienti: tra il 1909 e il 1910, e poi tra il 1911 e il 1914, Émile si impegna in una campagna di acquisti e anche in attività archeologiche finalizzate ad interessi commerciali; nel 1913, in particolare, affitta dei terreni a Rey iniziando una campagna di scavi che si rivela così fruttuosa da attirare l'attenzione del *chargé de mission archéologique* del Governo francese²². Durante il secondo periodo di soggiorno, Émile invia al

¹⁷ RIVIÈRE 1931-1949, lettera del 12 gennaio 1949.

¹⁸ Cfr., ad esempio, VIGNIER 1886a (si vedano qui, in particolare, i componimenti *Japonaise*, *Pagode*); VIGNIER 1886b. Un ampio elenco della produzione di Vignier in ambito giornalistico, letterario, ma anche di didattica della lingua francese, è in NASIRI-MOGHADDAM 2006, p. 440, nota 9 e p. 443, nota 24.

¹⁹ Vignier, che già aveva avuto degli attriti con lo sfidante l'anno precedente, aveva scritto, sulla «Revue moderniste» di cui era redattore, che Caze era stato picchiato da un altro letterato, Champsaur, che in precedenza lo aveva a sua volta pubblicamente schernito. Cfr. NAUROY 2004, pp. 184-185.

²⁰ FÉNEON 1887, pp. 1-2.

²¹ Goncourt scrive su Vignier nel suo *Journal* alle date del 1887 e 1891. Cfr. NAUROY 2004, pp. 185-186.

²² Vignier ne farà un resoconto in un articolo pubblicato in collaborazione con Roger Fry. Cfr. FRY-VIGNIER 1914.

fratello ben 122 lettere e 25 telegrammi²³: rispetto alle scarse informazioni che emergono dai resoconti pubblicati dai non molti mercanti che si erano recati in Persia, come ad esempio quelli di Claude Anet, il cui volume *La Perse en automobile* (1906) è peraltro corredato di un prezioso apparato fotografico (Figg. 1, 2)²⁴, e al più generale silenzio che avvolgeva gli interessi commerciali di chi operava nel settore dell'antiquariato, la corrispondenza dei fratelli Vignier illumina con precisione molti dettagli di un mondo chiuso e senza scrupoli che si muove sullo sfondo della crisi politica iraniana del periodo 1905-1911 e approfitta del saccheggio delle collezioni d'arte reali e private che finiscono sul mercato parigino: «In the field of Persian painting in particular, it was not only professional scholars who showed the way but amateurs, collectors and dealers. Paris was the unchallenged centre of their operations»²⁵.

Charles Vignier ottiene la licenza di *marchand d'objets d'art* il 24 dicembre 1904 e apre una galleria di antiquariato a Parigi che, a giudicare dalla fiducia che Berenson gli accorda con i suoi acquisti a partire dal 1910, doveva decisamente aver preso un buon abbrivio: tra i clienti si contano David David-Weill, Georges Salles, Charles Gillet e molti altri ancora. La corrispondenza ai Tatti attesta tre denominazioni per la sua attività commerciale: la prima sede si trovava al numero 34 di rue Laffitte, nel nono *arrondissement*, e si fregiava del nome di «Orient Extrême-Orient – Objets d'art» (vicina al boulevard Haussman, la via era frequentata da artisti, collezionisti e mercanti e beneficiava della vicinanza dell'*hôtel des ventes* della rue Drouot)²⁶; all'altezza del 1912, la carta intestata reca la dicitura «JAPON Objets d'art anciens estampes», come a indicare una più ristretta specializzazione in ambito giapponese e con particolare riferimento alla grafica (sono infatti gli anni in cui Vignier cura le mostre di stampe giapponesi al Musée des Arts Décoratifs)²⁷; il 18 giugno 1914, infine, pochi giorni prima dall'attentato di Sarajevo, Vignier inaugura una nuova e lussuosa sede, «Arts d'Asie», al 4 di rue Lamennais, vicino agli Champs-Élysées, di cui scrive orgogliosamente a Berenson («Je vous apparais dans tout mon lustre. Hôtel aux Champs-Élysées, téléphone, adresse télégraphique et avec mon nouveau prénom d'une euphonie lousquatorzième “Ardasie”. Si j'avais encore la force et le courage de faire un fils, je le baptiserais ainsi»), ma che in realtà acuirà sensibilmente i suoi problemi economici nel corso della prima Guerra Mondiale²⁸.

²³ La corrispondenza, non inclusa nei lotti della collezione Vignier venduta all'asta alla morte della sua ultima erede nel 1979, è ricomparsa sul mercato dell'arte ed è stata oggetto di una tesi di laurea e di un contributo di Nasiri-Moghaddam, che si è tuttavia avvalso per i suoi studi di una copia del documento originale di cui non ha potuto indicare il nome del proprietario. Sulle vicende del carteggio, cfr. NASIRI-MOGHADDAM 2006, p. 443; per un'analisi dei contenuti, cfr. NASIRI-MOGHADDAM 1997, pp. 31-181.

²⁴ Si veda ANET 1906; ANET 1924. Per inciso, Berenson acquisterà da Anet anche due coppie di lunghi tappeti guida, identificabili con quelli attualmente nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti (Fig. 3). Cfr. ANET 1910-1916, ricevuta del 18 ottobre 1910, lettera del 2 febbraio 1911, fattura e lettera del 13 febbraio 1911.

²⁵ HILLENBRAND 2010, p. 205.

²⁶ Rispettivamente ai numeri civici 16 e 37 (e poi al 6) di rue Laffitte avevano da tempo insediato le loro attività mercantili anche Paul Durand-Ruel ed Ambroise Vollard.

²⁷ Tra il 1911 e il 1914, con cadenza annuale, Vignier aveva curato (con R. Kæcklin, H. Inada e J. Lebel) sei mostre di stampe giapponesi, principalmente provenienti da collezionisti e mercanti francesi, presso il Musée des arts décoratifs di Parigi.

²⁸ Per gli indirizzi delle sedi e la denominazione dell'attività, cfr. VIGNIER 1911-1914, lettere del 28 ottobre 1910, 3 luglio 1911 (promemoria-fattura) e 18 giugno 1914. Quest'ultima lettera contiene il riferimento all'invio di fotografie di sculture cinesi («Je vous envoie sous pli séparé une série de photos qui montrent des sculptures authentiquement Tang. J'y joins deux autres photos (celles-ci sur fond noire) qui montrent deux sculptures»; Vignier spera che Berenson acquisterà queste ultime). Nella fototeca di Villa I Tatti, nella scatola «AI 7 – Chinese Sculpture / Homeless» sono effettivamente conservate diverse fotografie inviate a Berenson dai suoi mercanti francesi tra il 1913 e il 1921: cinque statue cinesi, classificate sul retro a matita «Vignier 1914»; due teste e sei sculture cinesi, classificate sul retro a matita blu «Wei Rosenberg 1913»; un bassorilievo cinese, classificato sul retro a matita «D. Kelekian Febr. 1920», e molte altre ancora.

Infine, diversi passi del carteggio testimoniano delle difficoltà economiche di Vignier, che ora chiede a Berenson un prestito o un anticipo, ora sollecita il saldo di oggetti già venduti (cfr. VIGNIER 1911-1914, lettere del 25 maggio e 29 luglio 1914; VIGNIER 1915-1917, lettera del 23 giugno 1915; VIGNIER 1919-1930, lettere del 25

La carriera di Charles Vignier è segnata da due eventi espositivi di rilievo a cavallo della prima Guerra Mondiale: il primo, nel 1913, è dedicato alla presentazione delle sue collezioni di oggetti orientali, ma anche egiziani, aztechi e di ventidue pezzi di *art nègre* presso le galeries Levesque al Faubourg Saint-Honoré²⁹. L'evento, oggi considerato come una delle prime esposizioni pubbliche di scultura africana, testimonia una specializzazione di Vignier che, come si vedrà, non avrebbe potuto trovare terreno fertile in Berenson, il quale, com'è noto, aveva impostato la sua visione critica secondo coordinate teoriche che non prevedevano alcuna apertura per il cosiddetto primitivismo e per la rivalutazione che ne veniva fatta nel clima delle avanguardie. Per Vignier, invece, tale ramo della sua attività mercantile non era affatto secondario, come testimonia il fatto che avesse concorso, nel 1915, alla pubblicazione del celebre saggio *Negerplastik* di Carl Einstein: delle novantaquattro opere di scultura riprodotte nel volume (principalmente africana, ma con una piccola presenza di opere dell'Oceania), quasi la metà provenivano da una ristretta cerchia di ambito privato che comprendeva, oltre a Vignier, l'artista collezionista Frank Burty Haviland e il mercante József Brummer³⁰. Vignier avrebbe poi continuato ad occuparsi di arte africana anche oltreoceano, collaborando, analogamente a quanto aveva fatto Paul Guillaume, con Marius de Zayas nel 1919-1920.

L'altro evento espositivo che consacra il successo di Vignier è la grande esposizione d'arte orientale che si tiene a Parigi nel 1925³¹, che riceve le lodi sul «Burlington Magazine» di un altro fine conoscitore del tempo, Osvald Sirén: «The very beautiful and instructive exhibition of Oriental art arranged by M. Charles Vignier in the Chambre Syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts contained a few large and important pieces of Chinese sculpture which till then had remained completely unknown»³². Il catalogo di questa esposizione, oltre a rivelarsi – come si vedrà – un'importante fonte di precisazioni per la collezione Berenson, è un attestato della pubblica affermazione di Charles Vignier come grande esperto d'arte orientale e, al tempo stesso, anche un prezioso documento che fornisce un'accurata mappatura dei principali collezionisti privati di arte del Medio ed Estremo Oriente a quel tempo, a Parigi e

marzo 1919 e 22 marzo 1923).

²⁹ Cfr. *COLLECTIONS DE M. CHARLES VIGNIER* 1913. Una copia del catalogo è presente nella Biblioteca Berenson a Villa I Tatti.

³⁰ Brummer avrebbe esortato Einstein a pubblicare il saggio, forse anche finanziandolo. Cfr. BASSANI-PAUDRAT 2009, pp. 151-154.

³¹ Cfr. *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925.

³² SIRÉN 1925, p. 276. Sirén, storico dell'arte finlandese di lingua svedese, aveva radicalmente modificato i suoi ambiti di ricerca dopo la prima Guerra Mondiale, passando dall'arte del Rinascimento italiano a quella cinese, che insegnò a lungo presso l'Università di Stoccolma. Proprio nello stesso anno della mostra di Vignier, la collezione cinese di Sirén venne esposta presso il Musée Cernuschi di Parigi e, nonostante l'eccellente qualità delle opere, venne solo parzialmente acquistata dalle autorità svedesi nel 1926 per confluire nel neonato Museo di Antichità dell'Estremo Oriente di Stoccolma (Östasiatiska Samlingarna). Le trattative erano state particolarmente tese e complicate anche dalla richiesta di Sirén di ottenere una posizione ufficiale in ambito museale. Solo dopo un periodo di lunga esitazione, durante il quale Sirén aveva anche esplorato la possibilità di accettare una cattedra di Storia dell'arte cinese a Yale (dove conosceva bene il medievista Arthur Kingsley Porter e aveva già collaborato nel 1915 al catalogo della collezione Jarves di primitivi italiani), egli accettò, nell'ottobre 1926, il posto di curatore dei dipinti e delle sculture presso il Nationalmuseum di Stoccolma, pur rimpiangendo la scarsa libertà di movimento che ciò comportava e l'assenza di una volontà di costituire una sezione di arte orientale. Seguirono lunghe trattative per un passaggio di Sirén al Museo di Antichità dell'Estremo Oriente di Stoccolma, legate al finanziamento di un benefattore e alla donazione di un'altra parte della sua collezione che venne appositamente valutata da Edgar Worch, ma le trattative naufragarono.

È importante ricordare che la rete di contatti internazionali di Sirén nell'ambito della ricerca e del collezionismo di arte orientale era vasta e ramificata: dal 1923 al 1926 aveva praticamente soggiornato a Parigi, collaborando con il Musée Guimet e il Musée Cernuschi e intrattenendo rapporti con i mercanti Vignier e C.T. Loo e con i collezionisti Raymond Kœchlin, David David-Weill e, a Bruxelles, Adolphe Stoclet; tra il 1925 e il 1926 è in Italia, dove riallaccia i contatti con Lionello Venturi e Riccardo Gualino, la cui collezione aveva forse visitato già in precedenza; tra il 1924 e il 1927 si registrano soggiorni a Berlino, nel corso dei quali incontra, tra gli altri, Wilhelm von Bode e Friedrich Sarre. Cfr. TÖRMÄ 2013, pp. 97-106.

non solo. Nell'introduzione, Vignier sottolinea il grande sforzo effettuato per raccogliere le opere in mostra, provenienti anche da collezioni straniere, e annuncia una futura glossa critica di commento ai pezzi, che per il momento appaiono – spiega il curatore – con una «nomenclature succincte, forcément hâtive des objets exposés», giustificabile solo come gesto di cortesia nei confronti dei proprietari³³. Se si pensa alla disinvoltura delle pubblicazioni di arte orientale dell'anteguerra, in particolare di miniatura persiana³⁴, il compromesso di Vignier segnala se non altro la consapevolezza della criticità in cui versavano gli studi e il desiderio di attenersi a criteri più scientifici.

Tra i prestatori spiccano nomi importanti: per quanto riguarda i mercanti, in un elenco necessariamente incompleto, compaiono Claude Anet, József Brummer (a questa data già trasferitosi a New York), Joseph Demotte (deceduto due anni prima, nel 1923, ma comunque presente con tre pezzi della sua collezione); René Haase (che aveva rilevato l'attività dei Bing); Dikran Kelekian, con una quarantina di pezzi (esponente della vecchia guardia, già membro della giuria dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e Commissario Generale della Persia all'Esposizione Universale di St. Louis del 1903-1904, vantava sedi al Cairo e a New York e venne contattato da Berenson all'inizio degli anni Venti per conto di Isabella Stewart Gardner)³⁵; Édouard Larcade, grande antiquario e mecenate delle collezioni pubbliche; M.M. Loo, il 'Kahnweiler' dell'arte orientale, che avrebbe inaugurato, di lì a poco, la celebre pagoda della rue de Courcelles; e, ovviamente, lo stesso Vignier, che con le sue quasi cento opere in esposizione dimostra di essere un punto di riferimento del settore.

Anche il *parterre* dei collezionisti si presenta molto ricco: oltre a Berenson, sono presenti il letterato Paul Claudel; Ralph Curtis (che aveva condiviso con Berenson la moda parigina dell'antiquariato orientale negli anni che portano al conflitto mondiale); il *couturier* Jacques Doucet, uno dei principali prestatori con un'ottantina di pezzi; l'Inghilterra è rappresentata da M. Eumorfopoulos (sotto la cui iniziale può celarsi la madre o una delle sorelle di George Eumorfopoulos, il noto collezionista inglese di arte orientale che negli anni Trenta avrebbe donato la sua raccolta al British Museum e al Victoria and Albert Museum), ma anche da Charles L. Rutherston, industriale che aveva assemblato un'importante collezione di arte cinese già a partire dal 1908 (e che qui può naturalmente anche essere ricordato per la coincidenza di essere stato il fratello maggiore di William Rothenstein, che aveva dipinto il noto ritratto di Bernard Berenson nel 1907), e da H.-J. Oppenheim³⁶; l'industriale lionese Charles Gillet

³³ *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925, p. 4.

³⁴ Sulla disastrosa situazione degli studi di miniatura persiana fino alla mostra di Monaco del 1910, dove purtroppo l'argomento in questione, affidato allo svedese Fredrik Robert Martin (già responsabile di inauditi scempi al patrimonio librario persiano, in questo affiancato da numerosi mercanti), non venne trattato con lo stesso rigore scientifico delle altre sezioni del catalogo, cfr. HILLENBRAND 2010, pp. 206-207.

Labrusse ha inoltre sottolineato come la mostra monacense avesse coagulato l'attenzione di quei collezionisti e mercanti, fra cui lo stesso Vignier (oltre a Léonce Rosenberg, Dikran Kelekian e Georges-Joseph Demotte), che amavano definirsi 'progressisti' ed erano inclini a leggere la moda della miniatura persiana in sintonia con gli sviluppi dell'arte contemporanea. Cfr. LABRUSSE 2011, pp. 65-66. Non occorre sottolineare che l'entusiasmo di Bernard e Mary Berenson per questo evento espositivo era di tutt'altra natura.

Ritornando a F.R. Martin, infine, la sua figura meriterebbe ulteriori indagini, dato che il suo libro sulla miniatura persiana *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey* (MARTIN 1912) «was completed when Martin was living at Bellosguardo, Florence, not far from the Villa I Tatti where Bernard Berenson lived. Martin's decision to write this book in English, and to include details about items from his own collection, suggests that he wished to attract the attention of American and British collectors and scholars». (VERNOIT 2000, p. 36). Anche Bailey ha attirato l'attenzione su una lettera (12 luglio 1912, Biblioteca Berenson) in cui Léonce Rosenberg, che collaborava con Martin, chiede a Berenson informazioni sulla villa fiorentina dello svedese (Cfr. BAILEY 2002, p. 16, nota 27). Su Martin, infine, si vedano gli importanti aggiornamenti di Mario Casari nel suo contributo in questo numero di «Studi di Memofonte».

³⁵ Il carteggio conservato ai Tatti (KELEKIAN 1920-1922) si riferisce ad acquisti non andati a buon fine.

³⁶ Su Eumorfopoulos e Oppenheim, per l'aspetto della ceramica cinese, cfr. PIERSON 2007, pp. 81-114; sul collezionismo di arte cinese, *COLLECTING CHINA* 2011, *passim*.

partecipa con una trentina di pezzi; Albert e Lucien Henraux, nipoti di Carlo Placchi, come anche Marthe Hyde, sono esponenti dell'alta società parigina frequentati anche da Berenson; la presenza di Alphonse Kann, il banchiere compagno di liceo di Marcel Proust che fu forse tra i modelli del personaggio di Swann nella *Recherche*, attesta il vasto raggio di interessi della sua collezione, che si stava tuttavia sempre più concentrando sull'arte contemporanea³⁷; con oltre 130 pezzi, Raymond Kœchlin appare come il primo prestatore dell'esposizione, a riprova della sua importanza di collezionista e di catalizzatore culturale nella Francia del tempo (la sua conoscenza con Vignier data dal tempo delle mostre sulle stampe giapponesi, curate, come si è visto, per il Musée des Arts Décoratifs tra il 1909 e il 1914)³⁸; Gaston Migeon, curatore della mostra di arte musulmana presso il predetto museo (1903) ed autore del primo manuale di arte islamica apparso in Europa (1907)³⁹, e il già menzionato Osvald Sirén, sono esempi di studiosi che affiancavano all'indagine scientifica il collezionismo inteso, oltre che come passione, anche come imprescindibile esigenza di ricerca; sono inoltre presenti opere della collezione del gioielliere Henri Vever, co-curatore della mostra parigina di miniature persiane del 1912⁴⁰, nonché delle altrettanto importanti collezioni parigine Gillot e Mutiaux, che avevano attirato l'attenzione, rispettivamente nel 1903 e nel 1926, dello stesso Kœchlin⁴¹; il belga Adolphe Stoclet, infine, che come si è visto aveva alimentato il suo collezionismo orientale alle stesse fonti di Berenson, è generosamente presente. Emerge in sostanza dal catalogo lo spaccato di un mondo di studiosi, collezionisti e mercanti che intrattenevano stretti rapporti e che la mostra di Vignier, che aveva voluto guardare oltre i confini francesi, aveva ulteriormente contribuito a ravvicinare⁴².

Occorre infine ricordare che dopo la prima Guerra Mondiale Vignier sarà soprattutto attivo come esperto di arte orientale presso l'*hôtel des ventes* Drouot, incarico che, come emerge dal carteggio con Berenson, sembra affaticarlo non poco, certo anche a causa delle non più ottime condizioni di salute. In particolare, a Drouot egli curerà le seguenti vendite: nel 1921, le stampe giapponesi della collezione Michel Manzi; nel 1922, una collezione di antichi oggetti persiani appartenenti a J. Moussa di Teheran; nel 1923, la collezione di arte cinese di Edgar Worch, il mercante tedesco che aveva iniziato un'attività di importazione di porcellane e bronzi cinesi a Parigi presso lo zio Adolphe e i cui beni erano stati posti sotto sequestro allo scoppio della prima Guerra Mondiale, come era anche accaduto, nell'ambito dell'arte contemporanea, a Kahnweiler⁴³; a partire dallo stesso anno, cura anche la liquidazione della collezione, parimenti messa sotto sequestro, di Rudolf Meyer-Riefstahl, islamista monacense che si era trasferito a Parigi all'inizio del secolo, insegnando germanistica alla Sorbona ma occupandosi anche di arte contemporanea e collaborando con il gallerista Heinrich Thannhauser a Monaco (1904) e con Roger Fry a Londra (1910), anche se in quegli anni il suo nome è soprattutto legato all'incarico di commissario generale per l'esposizione di arte islamica a Monaco del 1910⁴⁴; a partire dal 1923, cura una serie di vendite di *orientalia* già nella collezione di Charles Edward Haviland,

³⁷ Grazie alla sua visibilità sociale, Kann condizionava il mercato con i suoi acquisti, contribuendo a far aumentare le quotazioni degli artisti che incontravano il suo favore. Cfr. GEE 1981, pp. 91-92.

³⁸ Sulle opere della collezione Kœchlin donate qualche anno dopo ai musei francesi, cfr. GUÉRIN 1932.

³⁹ MIGEON 1907. L'altro volume, dedicato all'architettura, era stato curato da Henri Saladin.

⁴⁰ MARTEAU-VEVER 1913. La mostra si era in realtà tenuta nel periodo giugno-ottobre 1912. In precedenza, Henri Vever aveva pubblicato tre volumi sui gioielli francesi del XIX secolo; cfr. VEVER 1906-1908.

⁴¹ Cfr. KOECHLIN 1903, pp. 17-24; KOECHLIN 1926, pp. 66-72.

⁴² Cfr. CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL 1925, p. 3.

⁴³ Edgar Worch, che aveva anche aperto una filiale a New York per i mesi estivi, segno di un mercato particolarmente florido nel periodo prebellico, rimase ferito a Verdun. Nel dopoguerra riprese la sua attività dapprima a Berlino, per poi trasferirsi a Ginevra negli anni Trenta ed emigrare a New York nel 1938, dove fino alla sua morte, nel 1972, rimase un punto di riferimento come fine conoscitore d'arte cinese. Il suo distacco da Parigi, allo scoppio della guerra, aveva quindi eliminato, in un certo senso, uno dei principali concorrenti di Charles Vignier.

⁴⁴ Sulla mostra, cfr. TROELENBERG 2010, pp. 37-64.

ricchissimo proprietario di una fabbrica di porcellane a Limoges deceduto due anni prima⁴⁵; analogamente, dopo la morte nel 1921 di Louis Gonse, tra i primi specialisti di arte giapponese in Francia, curerà le aste dedicate alla sua collezione; un'altra raccolta celebre che passa tra le mani di Vignier è quella di Jacques Doucet, messa in vendita nel 1930 alla Galerie Georges Petit dopo la morte del celebre *couturier*; per restare infine nell'ambiente degli stessi mercanti, Vignier cura la vendita della collezione orientale di Siegfried e Marcel Bing, transitata nelle mani di René Haase in concomitanza con il rilevamento della loro attività commerciale da parte di quest'ultimo alla prematura morte di Marcel nel 1921⁴⁶.

L'aver trattato numerose vendite connesse alla successione di collezioni di personaggi con cui aveva intrattenuto fino a poco tempo prima rapporti professionali o di amicizia non manca di stimolare il freddo umorismo di Vignier, che proprio in quella che sembra essere l'ultima lettera scritta a Berenson, il 23 dicembre 1930, gli chiede se abbia ricevuto il catalogo dell'asta Doucet e si definisce ormai un esperto in necrologi:

Je vous ai envoyé à Settignano le catalogue Doucet et j'étais même surpris que, parmi les rares personnes de haute sélection qui l'ont reçu, vous fussiez le seul à n'avoir pas salué, avec le mélange de grâce et d'ironie qui vous appartient, le pur chef-d'œuvre qu'est ma préface. Je suis évidemment le maître nécrologue. Je vous le prouve en vous adressant un nouvel exemplaire⁴⁷.

Vignier e Berenson

Ma cosa poteva avere in comune, al di là del rapporto commerciale, il raffinato ed elitario Bernard Berenson con il ruvido e sanguigno Charles Vignier, che da giovane duellava e da anziano alza il gomito e si abbandona a tanghi da balera⁴⁸? Intanto, entrambi avevano lasciato alle spalle una carriera letteraria, per Berenson appena abbozzata e per Vignier più consistente, ma in tutti e due i casi coniugata al passato, se si eccettua qualche eleganza poetica qua e là disseminata nella corrispondenza del ginevrino; l'interesse berensoniano per l'Oriente, che si riacutizza in occasione della necessità di arredare la villa di Settignano, è certo il motivo oggettivo del rapporto, che tuttavia si trasformerà in qualcosa che andrà al di là della trattativa commerciale; sul piano del gusto, la quintessenzialità perseguita dal Berenson collezionista può aver trovato un ideale interlocutore in Vignier, che, come racconta Kœchlin, prediligeva allestimenti di ampio respiro che valorizzassero gli oggetti d'arte⁴⁹; sono entrambi molto mondani, come provano le testimonianze sopracitate, ed hanno conoscenze in comune⁵⁰; sono entrambi conoscitori, che basano il loro approccio all'arte su una conoscenza diretta e su un

⁴⁵ Nato a New York nel 1865, Charles Edward era il padre di Frank Burty Haviland, precedentemente nominato a proposito del collezionismo di arte africana.

⁴⁶ Cfr. WEISBERG 1987, p. 67, nota 9.

⁴⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 23 dicembre 1930.

⁴⁸ In una lettera a Berenson del 1921, un Vignier che ha superato la cinquantina scrive: «Et aussi, laissez que j'en finisse avec ma damnée amorosité. Les tangos et les blues m'ont valu une terrible rechûte. Mais déjà le pronostic est plus favorable. Je m'humilie en ma chair, ou disons mieux, ma chair m'humilie. Elle me torchit parfois. J'assiste au déclin du gorille» (*Ivi*, lettera del 11 agosto 1921). Nella lettera di cui alla nota precedente, lamentandosi delle limitazioni imposte dalla malattia, Vignier elenca ciò cui ha dovuto rinunciare: «c'est renoncer chaque jour un peu de ce qui valait la peine de vivre hier. Si ça continue, je n'aurais bientôt plus de vices. J'ai supprimé l'alcool, j'ai aboli le champagne. On ne me voit plus passer mes nuits dans les dancings. J'élude les foules» (*Ivi*, lettera del 23 dicembre 1930).

⁴⁹ «M. Charles Gillet, le grand industriel lyonnais, [...] se fournit volontier, je crois, chez Vignier, de qui il a appris le secret de ne pas s'encombrer et de porter son effort sur la pièce caractéristique». KœCHLIN 1930, p. 76.

⁵⁰ Nella lettera del 23 dicembre 1914, ad esempio, Vignier informa Berenson che Matisse va a trovarlo di tanto in tanto: «Il est épris de ma fille que j'aurais dû vous montrer, car elle est fort jolie. Il fait quelques études d'elle au crayon en vue d'une eau-forte» (VIGNIER 1911-1914).

occhio addestrato (non è un caso che in una delle lettere Vignier citi il metodo berensoniano in rapporto all'arte cinese)⁵¹; infine, sono entrambi legati al mercato dell'arte, Vignier alla luce del giorno, Berenson indirettamente, nell'oscurità del suo vincolo segreto con Duveen che tanto lo corrodeva interiormente: certo il critico americano doveva trovare affascinanti i pettegolezzi raccontatigli da Vignier a proposito dei colleghi parigini e forse gli invidiava la disinvoltura di poter fare e dire tutto alla luce del giorno.

Insomma, fatte le debite differenze, Bernard Berenson poteva, se non rispecchiarsi, certo trovare un interlocutore affine nel mercante-conoscitore Vignier, che si era costruito il suo sapere sul campo e nutriva, analogamente al critico americano, un rancore di fondo verso l'establishment (si vedano, ad esempio, i suoi attacchi ad Henri d'Ardenne de Tizac, conservatore del Museo Cernuschi, e ad Arthur Waley, curatore dei manoscritti orientali al British Museum)⁵².

Infine, si può ricordare come Vignier si lamenti, con intensità sempre maggiore nel corso degli anni, di non riuscire a scrivere un libro di riferimento sull'arte orientale: tale disagio trova riscontro nella sempre più arida vena creativa del critico Berenson, anche se – come si vedrà – tra i due sarà piuttosto il primo a svolgere il ruolo del consolatore.

Il rotolo cinese In the Palace tra vicende espositive e restauri

Si esamineranno ora alcuni temi del carteggio, iniziando dalle interessanti vicende espositive di un dipinto cinese della collezione di Villa I Tatti su cui Vignier fornisce particolari illuminanti. Tra le opere più importanti vendute dal ginevrino a Berenson vi sono senz'altro il Buddha bronzeo della dinastia Wei dell'Est (VI sec.)⁵³, acquistato nel settembre 1911 per 7.650 franchi, e i due rotoli cinesi a inchiostro su seta (rispettivamente del X/XI secolo e ante 1140), che Roberts aveva già riferito al mercante parigino con un ampio margine di probabilità⁵⁴. Lasciando l'analisi delle ricevute conservate nell'archivio di Villa I Tatti, che elencano diversi acquisti di pittura cinese fra cui due rotoli⁵⁵, alla competenza di un orientalista, merita invece qui sottolineare, grazie all'analisi del carteggio, un'importante vicenda legata ad una delle due opere pittoriche, ovvero *In the Palace*.

Il rotolo, che descrive le attività e gli svaghi di un gruppo di dame di corte, era in cattivo stato di conservazione e a casa Berenson aveva subito ulteriori danni per un involontario incidente domestico. All'episodio accenna lo stesso Vignier: il 18 dicembre 1915, quindi poco tempo dopo l'acquisto, egli scrive a Berenson di aver appreso da Walter Berry, l'avvocato americano di stanza a Parigi che Berenson frequentava insieme a Edith Warton, che «il [W. Berry] a vu chez vous la peinture Tang – sur laquelle paraît-il vous avez renversé de l'eau»⁵⁶. Ma ancora più interessante è la notizia che emerge dalla lettera di nove anni successiva (4 ottobre 1924) che chiama in causa i coniugi Stoclet, che nel 1923 – come si è visto – avevano

⁵¹ Cfr. *Ivi*, lettera del 18 giugno 1914.

⁵² Su Arthur Waley scrive: «Quant à Waley, wait and see. Je crois que vous vous amusez à lire certains chapitres sur la peinture chinoise que je prépare tout doucement. Et vous apprécierez le bain préalable d'aromates où je choisis notre ami»; VIGNIER 1919-1930, lettera dell'11 agosto 1921. Su Henri d'Ardenne de Tizac commenta: «Je vous envoie un no des *Cahiers d'Art* où j'inflige à d'Ardenne de Tizac une punition méritée pour son livre idiot sur l'Art classique chinois»; *Ivi*, lettera del 24 gennaio 1927.

⁵³ Cfr. ROBERTS 1991, n. 12.

⁵⁴ Cfr. *Ivi*, nn. 1 (*Dancing Girls of Kutscha*, qui indicato come copia cinese del X-XI secolo di un dipinto del tardo VIII sec.) e 2 (*In the Palace, or Ladies of the Court*, qui presentato come opera ante 1140 eseguita in uno stile del X secolo). Per le ipotesi di provenienza di Roberts, cfr. *Ivi*, pp. 23-26 e 29-31.

⁵⁵ Cfr. VIGNIER 1915-1917, foglio 49 (rendiconto degli acquisti di Berenson dal 20 maggio 1914 al 20 gennaio 1917).

⁵⁶ Cfr. *Ivi*, lettera del 18 dicembre 1915.

invitato i Berenson a visitare la loro celebre collezione a Bruxelles per poi ricambiare la visita nell'anno successivo. Pur non potendo essere ospitati ai Tatti, dove si erano già insediati per una vacanza i Duveen con prole e servitù, gli Stoclet si recano spesso in visita e in una di queste occasioni Berenson affida loro il rotolo *In the Palace* affinché lo consegnino a Charles Vignier per un restauro. Quest'ultimo, oltre a lamentarsi del trasporto poco professionale, dichiara che un intervento conservativo dell'opera si presenta altamente problematico e che dovrà valutare possibili modalità di consolidamento, come ad esempio mettere sotto vetro l'opera; un rimontaggio effettuato in Cina sarebbe a suo avviso la cosa migliore, ma al tempo stesso offrirebbe l'occasione di sostituire l'originale con una replica. Egli afferma quindi di averlo messo a confronto con un rotolo simile, che gli sembra un falso recente appositamente creato per compiacere gli amatori americani; infine, accenna alla mostra di arte orientale in preparazione per l'anno successivo, di cui si è già ampiamente trattato, chiedendogli un'opera in prestito, possibilmente un dipinto.

Ecco il passo saliente della lettera:

Stoclet m'a en effet remis avant-hier votre rouleau Tang, don l'état ne s'est évidemment pas amélioré depuis que je vous l'ai vendu. [parola cancellata e illeggibile] pourtant, il me fut agréable et instructif de revoir ce dessin, d'autant que je pouvais le comparer avec un rouleau congénère, retour d'amérique, et qui a dû naître dans ces 3 ou 4 dernières années. Ce n'est pas – dit-on – la copie du vôtre, c'en est la *suite*. Et de fait la plupart de vos dames ont servi de modèles, mais on les a généralement présentées de face, parce que, je suppose, l'amateur américain préfère cette attitude.

L'opération de remontage ne pourrait guère s'effectuer qu'en Chine et je ne vous conseille pas de la tenter. Je ne suis pas du tout certain que ce serait votre rouleau qui nous reviendrait après une absence de plusieurs mois. Je vais étudier le cas de très près et je verrai ce qu'on peut faire pour le consolider. Mais à mon avis la meilleure préservation serait de le mettre sous verre.

Envoyez-moi vos autres peintures ou mieux tâchez de ne les faire poser chez moi par un voyageur.

J'organise pour le moi de mai prochain une exposition d'art oriental jusqu'au XIV. Je vous donnerai ultérieurement toutes informations utiles, mais vous demande dès aujourd'hui si vous serez enclin à me prêter qqun de vos objets et notamment vos peintures⁵⁷.

In effetti, sfogliando il catalogo della mostra del 1925, una cui copia è conservata nella Biblioteca Berenson con dedica autografa del curatore («I think that this will interest you! [...]»), è possibile constatare che il *rouleau sur soie* in questione è fra le opere in mostra e beneficia anche della riproduzione di un particolare (Fig. 4)⁵⁸: dettaglio importante, quest'ultimo, in quanto si tratta della prima fotografia pubblicata dell'opera antecedente al restauro poi effettivamente effettuato nel 1952 grazie all'interessamento di Yukio Yashiro⁵⁹, da accostare alle due tavole successivamente apparse nel 1934 sulla rivista «Bijutsu Kenkiu»⁶⁰.

⁵⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 4 ottobre 1924.

⁵⁸ Cfr. *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925, p. 6 («Collection de M.B. Berenson. Florence. 4 – Un rouleau peinture sur soie. Dames dans l'intérieur d'un palais. Au début du rouleau, on voit un peintre qui montre le portrait d'une des dames. Chine. Tang. – *Reproduction d'une scène*, Pl. XIV») e tav. XIV.

⁵⁹ Il particolare che il rotolo fosse stato esposto a Parigi era stato peraltro indicato da Bernard Berenson a Yashiro in una lettera del 4 agosto 1933, ora consultabile sul sito della mostra on line dedicata allo studioso giapponese da Villa I Tatti (YASHIRO AND BERENSON 2015): «I own two early Chinese scrolls. (How is it that you never saw them? I have owned them for 20 years at least). One represents female dancers and women gathering about a lady seated who holds a cup in her hand. The other is a series of Palace Scenes. The first was published in *Dedalo* by Binyon and Aurel Stein. I can send you the article if you want it. Part of the second was reproduced in the catalogue of the exhibition of Chinese Art got up by Vignier in Paris several years ago» (lettera inviata da Consuma).

⁶⁰ Cfr. YASHIRO 1934, tavv. I e II.

Aneddoti da mercante

Talvolta Vignier infarcisce le sue lettere di storie arzigogolate e pittoresche, che evocano le atmosfere di un mercato dell'arte dove avventurieri e personaggi bizzarri sono all'ordine del giorno. Si può citare, a questo proposito, una lettera del 1911, in cui l'offerta a Berenson di una rara miniatura persiana, attribuita naturalmente a Behzad, viene accompagnata – forse solo per indorare la pillola di un prezzo piuttosto alto – dalla storia del suo precedente proprietario, un giovane inglese che è stato *aux Indes* e che tra un soggiorno a Parigi e una vacanza in Riviera deciderà se acquistare, come in un *conte de fées*, una, due o tutte e tre le miniature persiane viste da Vignier; ma al rientro a Parigi, forse per saldare debiti di gioco, anziché acquistare decide a sua volta di vendere una sua bellissima miniatura al prezzo esorbitante di 18.000 franchi. Nessuno dei mercanti e collezionisti parigini interpellati accetta e il giovane finirà per venderla a Vignier per 6.000 franchi, che a sua volta la offre a Berenson per 5.500⁶¹.

Successivamente, in piena prima Guerra Mondiale, Vignier, che sta cercando di vendere in tutti i modi delle giade a Berenson, arricchisce la sua lettera del resoconto di una visita alla sua galleria del già citato Walter Berry accompagnato dallo scenografo Léon Bakst e da una signora americana, che si conclude tuttavia in un nulla di fatto:

Quelque jour de décembre votre ami Walter Berry vint chez moi avec Bakst et une dame américaine, d'ailleurs charmante. Je fus pendant deux heures l'étincelant Vignier [da mettere in relazione con l'inizio della lettera, in cui aveva affermato di non essere in buona salute; n.d.a.]. Je fus le Vignier de tous les prestiges et de tous les sortilèges. J'ornai de maints phantasmes d'inertes cailloux et dans mes mains d'humble bois nègres assumèrent des heroïsmes [*sic*] fabuleux.

Pendant deux heures vos amis délirèrent.

That and nothing more⁶².

Dopo altri resoconti la chiusura della lettera, che torna sulle giade in corso di trattativa, trasmette un'immagine vivida del finto burbero Vignier, qui oltre tutto febbricitante, che si permette di prendere in giro il distacco anglosassone di Berenson:

Je suis grognon et je n'ai pas fini. Je relis cette phrase de Berenson: «It is good of you to give me the chance of acquiring those jades but I must now reserve myself for things that *hit me much harder*».

Berenson, repentez vous d'avoir écrit cela. Cette phrase a un son nasal. Les jades dont je vous avais envoyé les photos étaient des êtres de pureté. Je connais quelques sabres fins chez vous [...] Rien d'approchant – de très loin !

Méfiez-vous Berenson, vous avez parfois l'œil encombré de matière et l'esprit farci d'anecdotes, qui sont à proprement parler la matière de l'esprit.

Berenson vous manquez de pureté.

Et pour vous punir, je montrerai à Madame Berenson – qui ne les achètera pas – deux ou trois objets que j'adore.

Je voulais vous écrire longuement mais j'ai la fièvre.

Votre

Vignier⁶³

⁶¹ Cfr. VIGNIER 1911-1914, lettera del 2 novembre 1911. In una precedente lettera, citata da Bailey (28 ottobre 1911), il prezzo proposto era ancora più alto: 6.000 franchi in contanti o 6.500 con pagamento dilazionato. Bailey identifica la miniatura con l'*Assemblea dei saggi con il poeta Jami*, che già Ernst Grube, nel 1991, aveva assegnato alla città di Bukhara, XVI secolo. Cfr. BAILEY 2002, p. 4, fig. 2.

⁶² VIGNIER 1915-1917, lettera del 12 febbraio 1916.

⁶³ *Ibidem*.

Scultura africana e reperti precolombiani: Vignier, Rosenberg e Berenson

La lettera appena citata è l'unica, in tutta la corrispondenza, a fare riferimento alla scultura africana, e solo incidentalmente all'interno del racconto di una visita di clienti alla galleria. Vignier, che – come si vedrà – proporrà a Berenson di acquistare degli oggetti precolombiani, sa quali sono i confini oltre i quali non si deve andare con il critico americano, che non aveva mai fatto mistero del suo rifiuto della moda del primitivismo. Il ginevrino si mostra quindi più avveduto del suo collega Léonce Rosenberg, che nel 1916 aveva commesso l'errore di inviare in visione a Villa I Tatti (la maggior parte delle trattative, a quel tempo, prevedeva la spedizione senza obbligo di acquisto) diverse sculture africane, oltre a vari reperti mesoamericani e dell'Oceania: in particolare, il mercante gli offre una testa di legno «from the Gold Coast» a 3.500 franchi e una maschera di legno dipinto di nero del Congo a 1.500 franchi, oltre a quattro reperti precolombiani e una testa di toro lignea dell'Oceania. Nel suo inglese approssimativo, Léonce loda la qualità delle sue opere e avverte Berenson che la moda dell'*art nègre* è in costante sviluppo e che anche altri mercanti, come ad esempio Dikran Kelekian, hanno iniziato a trattarla, con la conseguenza di un aumento dei prezzi e della difficoltà di reperimento di esemplari di buona qualità:

Paris le 25 avril 1916

Dear Mr Berenson,

I leave Sunday for my dépôt «Le Havre» [...] but as I am not quite sure if I shall be able to come over when you are here, I do not wish to deprive you of the great joy of seeing [sic] the few things which are «dignus intrare» at I Tatti.

Therefore I am sending you to-day:

1./ The head of a “cinocéphale”, in wood from the Gold Coast (Africa) the finest and most stylish piece of a [sic] african native art [aggiunto sopra: ever come on the market]. I refused several times fr. 3000.- for it, as I always wanted to keep it but war has changed my mind, and if you care for it, you may have it for 3500.- francs.- (at 3000 francs I can sell it even now).

[...]

6./ Human face, black painted wood. Congo art fr. 1500.-

7./ Bull head - black and red - wood - oceanian art fr. 1000.-

As regard [sic] the «art nègre» set which I am sending to-day, you will notice that they are picked up between the very best which ever have come over in Europe. At present prices are rather low but they soon which [sic; per “will”; n.d.a.] increase very much as fine examples are very scarce and as new buyers for same are created every day, even during war time.

Kelekian has bought from me a small piece and he wants to go on buying «art nègre»; for the present, happily, he does not [sic] feel the good ones, but as he is in his purchases often advised by clever people, he will buy the good ones also⁶⁴.

Léonce, che con il fratello Paul aveva ereditato dal padre Alexandre una galleria *haute époque*, aveva poi iniziato a guardare all'arte contemporanea e in particolare al cubismo, di cui sarebbe divenuto, nei primi anni del dopoguerra, il principale punto di riferimento: all'inizio degli anni Venti aveva tra l'altro curato la vendita all'asta, in qualità di esperto, delle opere sequestrate di Kahnweiler, incarico che gli avrebbe attirato l'accusa di aver favorito la dispersione di una collezione d'eccezione a prezzi stracciati⁶⁵. Presto scavalcato dal successo del fratello Paul, Léonce avrebbe continuato la sua attività mercantile nella galleria di rue de la Baume, pomposamente denominata «Galerie de l'Effort Moderne» ed affiancata dal 1924 al 1927 da un bollettino riccamente illustrato. Venne accusato di costringere gli artisti a contratti-

⁶⁴ ROSENBERG 1910-1916, lettera del 25 aprile 1916.

⁶⁵ In un clima di disinteresse, le opere vennero acquistate principalmente da giovani artisti e poeti, tra cui Breton, Éluard, Tzara. Cfr. MOULIN 1967, p. 113; JAKOBI 2007, pp. 242-243.

capestro, che li obbligavano a produrre molte tele a compensi certi ma bassi (e quindi ad avere anche indirettamente favorito il dilagare di un cubismo esangue, accademico e imborghesito negli anni del dopoguerra)⁶⁶. Di fatto, anche per far fronte ai momenti di difficoltà economica, Léonce avrebbe continuato la sua attività di commercio *haute époque* anche negli anni Venti e Trenta, in modo più o meno discreto: forse anche per non appannare la sua immagine di gallerista d'avanguardia, negli anni Venti sceglie Londra e Parigi come sedi d'asta per il consueto assortimento di primitivi italiani, miniature persiane e arte cinese⁶⁷, mentre nel 1932 opta per l'*hôtel* Drouot per vendere numerosi lotti di arredi ottocenteschi che gli fruttano il non indifferente ricavato di 224.007 franchi⁶⁸.

Nel brano della lettera a Berenson prima citata, la nuova passione di Léonce per l'arte d'avanguardia, che era iniziata dal 1911-1912 attraverso il contatto con personaggi quali Wilhelm Uhde e Daniel-Henry Kahnweiler, trapela forse dall'affermazione di separarsi dalla prima delle tre opere africane a malincuore e solo per esigenze finanziarie; inoltre, anche in precedenti commenti ad opere scelte da Berenson (si veda la lettera del 13 aprile 1912), la tendenza a leggere la scultura in termini architettonici potrebbe far pensare a un Léonce già influenzato dal cubismo⁶⁹. Ma certo il signore di Villa I Tatti non poteva seguire su questa strada Rosenberg, da cui aveva peraltro acquistato pezzi importanti della sua collezione: nel 1910, una miniatura persiana al prezzo di 8.000 franchi e una natività di Giovanni di Paolo (poi rivenduta a Grenville Winthrop) a 4.500 franchi; nel 1912, nell'ambito dell'arte dell'Estremo Oriente, una testa di Bodhisattva khmer in pietra a 9.000 franchi⁷⁰; nel marzo 1913, un leone cinese in pietra rossa per 5.000 franchi⁷¹, e, in una trattativa articolata in due momenti tra il 1912 e il 1914, un piccolo altare buddhista per ben 25.000 franchi⁷².

Si rimane ancora un momento sul tema del rifiuto berensoniano nei confronti del primitivismo, che in qualche modo aveva condizionato, come si è visto, i suoi rapporti con Vignier e Rosenberg, entrambi schierati a favore. Di tale idiosincrasia esistono numerose testimonianze e dichiarazioni, sia antecedenti che successive alla prima Guerra Mondiale⁷³, ma qui si è selezionato un ricordo tardo, apparso nel 1953 in *Seeing and Knowing*, nel tentativo di mettere a fuoco un preciso riferimento:

Just before the first world war a genius of mercantile propaganda arrived in Paris and settled down on the ground floor of a building close to the Palais Bourbon. There he displayed and showed off Negro wood-carvings of human shapes and ventriloquized about them with phrases that were quickly taken up by the most authoritative art critics in Paris, London, and New York⁷⁴.

⁶⁶ «Il était atteint d'une myopie particulière: autodidacte à l'esprit encombré par trop de culture livresque, il appliqua des critères d'antiquaire à un art contemporain. [...] Avec la prétension au grand art de Rosenberg, le néo-cubisme tombait dans l'application, le procédé, le conformisme de l'avantgarde». DEROUET 1999, pp. 6 e 8.

⁶⁷ L'abbinamento tra pittura dei primitivi ed arte del Medio ed Estremo Oriente era consuetudine dei mercanti dell'epoca.

⁶⁸ Ho potuto ricavare tale dato da un esame della documentazione dell'asta presso gli Archives de Paris («Vente n° 1394, Léonce Rosenberg, Hôtel Drouot, les 3 et 4 mai 1932, décharge du 1 décembre 1932, Produit 224.007, commissaire-priseur M. Henri Baudoin»). Doveva trattarsi di una somma considerevole (anche se certo non al netto delle spese), se si pensa che pochi anni dopo, nel 1934, il fratello di Léonce, Paul, avrebbe siglato un contratto con Matisse che prevedeva un compenso fisso annuo di 200.000 franchi e 5.000 dollari (cfr. SINCLAIR 2012, p. 89).

⁶⁹ «Une des caractéristiques de votre tête est la grande beauté des masses qui donnent à cette pièce un aspect architectural». ROSENBERG 1910-1916, lettera del 13 aprile 1912.

⁷⁰ ROBERTS 1991, n. 35.

⁷¹ Identificabile con ROBERTS 1991, n. 10 (mentre Roberts lo aveva invece ricondotto a Vignier).

⁷² Identificabile con ROBERTS 1991, n. 11 (altare in bronzo dorato, dinastia Wei del Nord, VI sec.).

⁷³ Se ne veda l'antologizzazione e il commento in CALO 1994, pp. 149-150.

⁷⁴ BERENSON 1953, p. 21.

A chi poteva alludere Berenson? I nomi che vengono subito in mente, escludendo ovviamente Vignier, sono da un lato Paul Guillaume e dall'altro József Brummer. Il primo, dopo il mitico episodio della statuetta africana esposta nella vetrina del garage in cui lavorava, avrebbe aperto la sua prima galleria al numero 6 di rue de Meromesnil nel febbraio del 1914; ma sembrerebbe strano che Berenson, per indicare quella via, pur non lontana dal Palais de Bourbon, avesse scelto un riferimento topografico sulla *rive gauche*, il che induce a pensare che il luogo che il Nostro aveva in mente fosse un altro, ovvero la galleria di József Brummer. Quest'ultimo, arrivato a Parigi dall'Ungheria con i due fratelli nel 1905, aveva iniziato la sua attività mercantile in uno spazio al numero 3 di boulevard Raspail, dunque davvero non lontano dal Palais de Bourbon, in cui vendeva anche arte africana e precolombiana. Allo scoppio della guerra Brummer si trasferisce poi a New York, dove avrebbe aperto una nuova galleria nel 1921, particolare che si armonizza con il riferimento berensoniano alla ricaduta internazionale delle idee del gallerista non identificato⁷⁵.

Ritornando agli acquisti per la collezione di Villa I Tatti, un esame delle fatture Vignier conservate negli archivi di Settignano permette di constatare che in realtà la chiusura di Berenson era meno drastica nei confronti delle civiltà precolombiane, forse perché meno compromesse di quella africana con quegli sviluppi dell'arte contemporanea che egli non tollerava: risultano acquistati, nel corso del 1913, un serpente messicano per 800 franchi (che si può identificare con quello oggi esposto nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti), e poi, l'anno successivo, «1 Coupe en or, Perou (Cusco) [sic] 800-; 1 figurine, racine d'émeraude [sic], art Maya 2000-»⁷⁶.

La descrizione di un gruppo di teste messicane a Berenson, in una lettera del 1916, presenta infine Vignier nel consueto alternarsi di rapidi entusiasmi ed improvvise malinconie. Le opere sono illustrate con un'ampia e pittoresca gamma di similitudini, che vanno dall'*Ubu Roy* di Alfred Jarry fino al mondo dei mercanti d'arte contemporanea:

Mon cher Berenson.

Que vite vienne la mi-septembre et que vous voyez mes têtes!

Mes têtes mexicaines. Les plus émouvantes, les plus dramatiques sculptures! Mais des émois, mais des drames que nulle anecdotes, que nulle gestures [sic], que nulle musique n'encombrent. Des drames qui hantaient les âmes premières, devant que tout art n'apparaisse.

L'une ressemble au Roi Ubu, à Sacha Guitry et à son père, à Oscar Wilde, à Felix Feneon [sic] (de chez Bernheim Jne) quand il n'a pas vendu de Matisse à Alphonse Kann. L'autre est pire que Zarathustra. Ella a le nez plein des sept péchés capitaux de François I. Ella a la lippe nostalgiquement mégatique de Philippe II [...]»⁷⁷

Il piccolo mondo dei mercanti d'arte parigini: gli affari, la guerra, le simpatie, i rancori

Nel carteggio Vignier, ma anche in quelli di altri mercanti con cui Berenson aveva intrattenuto una corrispondenza, come ad esempio Claude Anet o il già citato Léonce Rosenberg, sono frequenti i riferimenti alle vicende della comunità dei mercanti d'arte in tempo di guerra e di crisi: tutti sanno tutto di tutti e si comunicano a vicenda le novità, certo per spirito di corpo, ma senza lasciarsi sfuggire l'occasione di lanciare qualche frecciata. È proprio Vignier ad offrire un ampio resoconto del conflitto, sia esprimendo a più riprese la sua

⁷⁵ Per l'ubicazione delle gallerie di Guillaume e Brummer, cfr. CROSNIER LECONTE 2009, pp. 387-388.

⁷⁶ Cfr. VIGNIER 1911-1914, rendiconti d'acquisto alle date del 3 luglio 1913 e del 9 aprile 1914.

⁷⁷ VIGNIER 1915-1917, lettera del 18 luglio 1916. Nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti, a fianco al 'serpente messicano', è effettivamente esposta una piccola testa precolombiana, ma rimane da appurare se possa o meno essere una di quelle di cui parlano Rosenberg (in un altro passo della lettera del 25 aprile 1916 precedentemente citata) e Vignier.

visione politica⁷⁸, sia informando Berenson sulle ultime notizie non solo relativamente agli altri mercanti, ma anche ai comuni conoscenti.

Nella lettera del 17 settembre 1914, dopo un'intensificarsi della richiesta di prestiti certo da mettere in relazione con lo scoppio del conflitto, Vignier fornisce nuove su Lucien Henraux, il nipote parigino di Carlo Placci, con cui Berenson aveva effettuato diverse escursioni in Italia, approfittando delle sue ottime autovetture⁷⁹: «Mon cher Berenson, J'ai eu aujourd'hui par Kœchlin – qui s'occupe activement ici d'œuvres de bienfaisance – des nouvelles de Henraux»⁸⁰. Lucien, ancora a Tours, è stato nominato ausiliario e dovrà occuparsi di addestrare i riservisti per le future battaglie. Poco tempo dopo, Vignier darà notizie del fratello di Lucien, Albert, un ragazzo per il quale ha «du tendre»: «J'ai eu la visite d'Albert Henraux, qui est sortie de l'Hôpital définitivement guéri»⁸¹.

Il 30 settembre 1914, Vignier spedisce una missiva piena di notizie ma anche di pettegolezzi: oltre a fornire aggiornamenti su Marcel Bing e Claude Anet, si sofferma su Léonce Rosenberg, che non ha più visto dopo i primi giorni di guerra in cui marciava impettito come se avesse dovuto partire l'indomani per il fronte, e che ora sa riformato e che immagina in vacanza a Biarritz⁸². Due mesi dopo, oltre a dare nuove su Rudolf Meyer Riefstahl (che è prigioniero di guerra in Inghilterra e che a suo avviso difficilmente raggiungerà gli Stati Uniti, come invece poi farà), continua a infierire su Rosenberg:

J'ai rencontré hier, dans une réunion d'antiquaires, le jeune et beau Léonce Rosenberg [...]. Rosenberg parle de l'éventualité prochaine de son départ pour le front. En vue de cet événement, il apprend à conduire une auto, car il prétend accomplir son devoir comme mitrailleur-automobiliste. La réalité est un peu différent. En sa qualité de réformé, Rosenberg doit passer dans une quinzaine de jours devant un nouveau conseil de revision. Et là, le majeur jugera si notre ami est redevenu apte au service armé⁸³.

Ma Vignier non si ferma qui, giungendo a insinuare, nel 1915, che l'insistenza di Léonce a farsi arruolare era in realtà un'astuzia per eludere i forti interessi dei debiti contratti in affari:

Quelqu'un, entre parenthèses, qui a su trouver sa place c'est Rosenberg. Inutile de dire que ce garçon n'a pas une des plus élémentaires qualités qui font un militaire. Mais rester dans le civil l'obligeait à payer d'assez lourds intérêts moratoires. Ce civil obéré a donc tenté l'impossible pour arriver à se faire militariser. Le danger étant de rester antiquaire, il fallait qu'il s'embusquât dans un uniforme. A force de démarches et de supplications, il y est arrivé. Rosenberg est à Meudon: il gonfle des ballons avec une pompe à bicyclette⁸⁴.

Le sfuriate trovano una conclusione in una lettera scritta all'inizio degli anni Venti, in cui

⁷⁸ L'attitudine di Vignier a discutere di politica continuerà nel dopoguerra, al punto che Berenson gli proibirà di affrontare tali argomenti per almeno dieci anni. Cfr. VIGNIER 1919-1930, lettera del 22 marzo 1923.

⁷⁹ Cfr. SAMUELS 1987, pp. 17, 20, 33. A Parigi, i Berenson utilizzavano la sua automobile (cfr. *Ivi*, pp. 26 e 49). Anche i quattro figli di Lucien erano al fronte (cfr. *Ivi*, p. 187).

⁸⁰ VIGNIER 1911-1914, lettera del 17 settembre 1914.

⁸¹ *Ivi*, lettera del 29 dicembre 1914. 'Delfino' di Raymond Kœchlin, Albert Sancholle-Henraux si era associato alla *Société des Amis du Louvre* nel 1908 per poi diventarne presidente dal 1932 al 1953. Cfr. *LE CABINET DE L'AMATEUR* 1956 (qui, a p. VIII, nell'elogiare il suo contributo alla diffusione del gusto per l'arte orientale, il suo nome viene accostato, tra gli altri, a quelli di Kœchlin e Vignier).

⁸² «Mon cher Berenson. Aux premiers jours de la mobilisation j'ai rencontré 2 ou 3 fois Rosenberg. Il marchait d'une allure rythmée, son chapeau à la main, portant haut le chef complètement rasé, tel un qui sera demain sur la ligne de feu. Par malheur, j'apprenais que notre ami était réformé. Je ne l'ai plus revu. Je ne voudrais pas être médisant, mais je crois bien qu'actuellement ce héros est à Biarritz ou à Etretat». VIGNIER 1911-1914, lettera del 30 settembre 1914.

⁸³ Cfr. *Ivi*, lettera del 29 novembre 1914.

⁸⁴ VIGNIER 1915-1917, lettera del 18 dicembre 1915.

Vignier, nel passare in rassegna colleghi in cattive acque, ritorna sul tema del mancato successo finanziario di Léonce, a suo avviso da attribuire più ad una sua cronica carenza di senso degli affari che non ad una vera e propria disonestà, che sembra invece attribuire a Paul Mallon, collezionista e mercante specializzatosi in arte bizantina, medioevale e dell'Estremo Oriente, che nel 1925 sarà effettivamente costretto a vendere all'asta la sua collezione per bancarotta:

Alors, mon bon ami, vous allez étudier l'art en Égypte. Étudie-t-on l'art? Chaque fois qu'un match de boxe sensationnel doit avoir lieu, on publie de méticuleuses mesures des deux adversaires. Mais il arrive que l'athlète qui a les mensurations les plus avantageuses est battu. C'est qu'aucune mensuration ne s'applique à la qualité. Toutefois je suis certain que vous constaterez qu'on trouve moins de pièces de la IV dynastie en Égypte que chez votre ami Mallon. Il est vrai que celles du dit Mallon sont fausses. Il a vendu 2 têtes à la comtesse de Béarn et tout Paris, sauf la comtesse, sait qu'elles sont fausses. A propos de Mallon, vous savez peut-être que ce jeune homme dont la déférence et la courtoisie vous emmiellaient le cœur a déposé son bilan – ou du moins a demandé son «règlement transactionnel». Il a environ 1 million d'actif et 4 millions $\frac{1}{2}$ de passif. On se laisse aller à penser que ce modèle de [parola illeggibile; "galanterie" ?; n.d.a.], cette fleur de [parola illeggibile; "gentleman" ?; n.d.a.] est peut-être une sorte d'escroc. Notre Léonce Rosenberg est dans le même cas. Je veux dire que lui aussi a déposé son bilan. Mais là pas de malhonneteté proprement dite. Il s'agit bien plutôt d'une sorte de maladie chronique.

Vous supposez que je n'incrimine ni même ne blague deux confrères parce qu'ils n'ont pas réussi. Je suis moi-même un si médiocre commerçant que je n'ai guère le droit de méjuger qui que ce soit. Peut-être même cette médiocrité jointe au peu de plaisir que j'ai à posséder de l'argent m'a-t-elle sauvé de bien de dangers⁸⁵.

Sembra che l'asprezza del tempo di guerra abbia risvegliato quell'«insetto velenoso» di cui aveva parlato Edmond de Goncourt. Ma ce ne sono comunque per tutti, non solo per Rosenberg. Nel giugno 1915, Vignier informa Berenson che «Claude Anet est chez les Russes. Il interviewe les généraux. Il a publié un certificat dans le Petit Parisien attestant qu'il s'était aventuré jusqu'à 1500 mètres de l'ennemi. J'ai toujours pensé que ce garçon recélait un héros»⁸⁶. E ancora una volta Anet suscita le sue invidie di ex scrittore quando, agli inizi degli anni Venti, pubblicizza sulla stampa la sua nuova fatica letteraria, probabilmente identificabile con il romanzo *Quand la terre trembla*, apparso nel 1921 per i tipi di Bernard Grasset. Vignier seleziona con perfidia gli aggettivi che devono qualificare il collega all'insegna dell'ingenuità e dell'ipocrisia: «Claude Anet fait courir le bruit dans les journaux – dans la publicité – qu'il vient d'écrire un nouveaux chef-d'œuvre. Ce garçon a la naïveté cauteleuse d'une nourrice normande et la cautèle un peu jobarde d'un notaire du Dauphiné»⁸⁷.

Nel corso del 1916 riferisce di avere incontrato il collezionista Goloubew, che è diventato colonnello russo a Reims. Vignier lo prende goliardicamente in braccio e gli fa subito una battuta sulle spalline: «Je l'ai pris dans mes bras, mais j'ai eu quelque peine à l'enlever de terre. Il a un ventre caucasien. Je me suis permis de lui faire remarquer que l'or de ses épaulettes n'avait pas une belle patine»⁸⁸. E un anno dopo racconta di averlo nuovamente incontrato agli Champs Élysées: l'aristocratico Goloubew gli appare ora meno brillante e gli ricorda Marmeladov, il personaggio di *Delitto e castigo* dedito all'alcool e all'autocommiserazione. In questa circostanza discutono della guerra e Vignier gli rinfaccia le responsabilità della Russia:

⁸⁵ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 dicembre 1921.

⁸⁶ VIGNIER 1915-1917, lettera del 23 giugno 1915.

⁸⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 dicembre 1921.

⁸⁸ VIGNIER 1915-1917, lettera del 21 giugno 1916.

Je dirais donc à Goloubew: Comment les Russes ont-ils pu oublier que c'est en somme – et bien que nul des Alliés ne veuille le confesser – pour eux que l'Europe est en guerre? Il me répondit: Soit! Mais si ce n'avait pas été à cause des Serbes, c'eût été à propos d'un Agadir quelconque que les Boches auraient inventé. - Pardon mon vieux Golou! La Russie n'aurait pas marché pour un Agadir quelconque... J'en appelle à vos souvenirs. [...] Je ne vous permets pas de l'oublier⁸⁹.

Infine, nell'estate del 1917, Vignier interrompe un silenzio di mesi e scrive a Berenson per porre fine a uno screzio che si è verificato l'inverno precedente, di cui non si riescono ad intuire i particolari ma solo l'entità («J'en fus probablement le principal coupable. Je fus assurément le premier agresseur. Mais en me montrant sous mon pire, je vous ai contraint à ne pas paraître sous votre mieux»)⁹⁰. La dolcezza del balsamo medicamentoso proposto da Vignier è direttamente proporzionale all'asprezza dello scontro passato: «De plus, il importe que nous n'oublions jamais, Berenson, que vous et moi nous savons parler une certaine langue, plus qu'anglaise et plus que française – qui est une langue purement spirituelle. Cette langue, que si peu de gens entendent, doit être exclusivement la nôtre, ne le croyez vous pas?»⁹¹.

Crisi creative: Vignier e Berenson a confronto

Nella chiusa della lettera dedicata alle teste messicane, precedentemente citata, Vignier si fa prendere dallo sconforto: vorrebbe ritirarsi per potersi dedicare al libro sull'arte cinese cui pensa da tempo e che sarà una preoccupazione costante dei suoi ultimi anni:

Faites moi connaître votre venue au moins 8 jours d'avance. J'aurai maintes choses à vous montrer. Quelques peintures chinoises, entre autres.

Vous pourrez certes me rendre des grands services aux U.S. J'ai besoin que vous m'aidiez mon cher Berenson. Je suis très fatigué, je me sens phisiquement très vieilli, très diminué. Je voudrais tant en finir avec le business pour qu'il me reste au moins quelques années à consacrer à des chers travaux. Et ce serait – je le dis immodestement – dommage, que ca n'eût pas lieu. Si je suis déchu de mes athletismes de naguères, je suis au mieux de ma forme intellectuelle⁹².

Gli atletismi di un tempo sono forse un'allusione ai duelli di gioventù, che hanno ora lasciato il posto a quelli della mente, rallentati tuttavia dall'attività professionale e ancor più, nel corso degli anni Venti, dalle incombenze come esperto d'aste e dal peggioramento delle condizioni di salute.

Ma si sbaglierebbe se si pensasse a un Vignier abituato a piangere sulla spalla di Berenson: i momenti di sconforto, a leggere la sua corrispondenza, non erano solo una sua prerogativa, ma assalivano anche Berenson, come si evince da diverse lettere nelle quali il mercante cerca di incoraggiarlo e spronarlo. I motivi delle crisi del critico americano sono certamente da individuare nel dissidio che gli aveva generato la collaborazione con Joseph Duveen, che risale al 1907, data che coincide con la pubblicazione de *The North Italian Painters of the Renaissance*⁹³, ma anche con l'inizio di una graduale presa di coscienza di aver esaurito la vena creativa della prima stagione della sua riflessione teorica. Come osserva Rachel Cohen, l'ultima in ordine di tempo dei biografi berensoniani,

it was to be one of the most difficult periods of Berenson's life: he would have his most

⁸⁹ *Ivi*, lettera del 5 settembre 1917.

⁹⁰ *Ivi*, lettera del 7 luglio 1917.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, lettera del 18 luglio 1916.

⁹³ BERENSON 1907.

overwhelming, and frustrating, affair, with Belle da Costa Greene; he would find writing excruciating; he would begin to be employed by Joseph Duveen; and, when war came, he would be forced to reinvent himself again⁹⁴.

Vi sono in effetti varie lettere, nel carteggio, che si possono intendere come repliche a missive berensoniane intrise di pessimismo e sconforto. Nel 1915, in clima di guerra, un Vignier reduce dal lutto della perdita della madre incoraggia un Berenson che gli è apparso sfiduciato nei confronti della sua attività critica («J'ai été frappé lorsque je lus à sa réception votre lettre, je suis encore frappé en la relisant du ton mélancolique, du ton de renoncement avec lequel vous allusionnez à vos propres travaux»)⁹⁵. Ciò che ci si aspetta da lui – scrive – non è la presa d'atto di aver diviso l'esistenza in una prima metà dedicata agli oneri dello studio e una seconda metà ai piaceri del milionario, bensì di essere attivo e creare. Forse – prosegue Vignier – lo scoraggiamento non deriva tanto da incapacità di lavoro quanto dal rigetto di obiettivi non considerati all'altezza. Il ritratto che Vignier traccia del critico Berenson contiene ancora qualche sorprendente allusione agli obiettivi concreti che hanno mosso la sua ricerca, non esenti da risvolti finanziari: se Berenson è stato il Napoleone della pittura italiana fino al Rinascimento, deve ora voltare pagina e pensare solo a sviluppare se stesso, libero da condizionamenti e finalità pratiche:

Mais peut-être votre état actuel, qui semble du découragement, provient-il moins de votre incapacité de travail, que d'une répugnance à l'effort devant les buts que vous vous proposez. Peut-être en effet ces buts ne sont-ils pas les plus hauts auxquels vous puissiez atteindre. Et peut-être hésitez-vous à tenter un effort parce [sic] cet effort n'est pas celui qui s'emparera de vous tout entier.

Vous avez accompli une tâche. Vous étiez, disons, le Napoléon I de la peinture italienne jusqu'à la Renaissance. Ce fut un joli travail où vous mîtes en jeu vos qualités naturelles, affinées par l'exercice, où vous développâtes un tempérament. Or je suis sûr qu'il y a en vous mieux et plus que cela. C'est une certitude pour moi parce que j'ai noté à maintes reprises, combien vous êtes susceptible de progresser. Un tempérament ne progresse pas: Renoir.

Or, vos travaux, jusqu'à ce jour, convenez-en, mon cher Berenson, ont été conditionnés, c'est à dire limités par un but à atteindre. Ce but était très loin d'être désintéressé [sic]. Vous m'entendez. Je ne veux pas dire que vous avez fait servir une ligne de vos travaux à une fin vénale. Je veux dire simplement que vos travaux, comme l'immense majorité de tous les travaux accomplis jusqu'à ce jour avaient une fin utile. [...]

Supposons qu'au lieu d'assigner une fin pratique à vos travaux, vous leur donniez à l'avenir comme objet le plus haut développement du seul Berenson. Dès lors, vous les illimitiez⁹⁶.

Molti anni dopo, nel 1923, a una nuova crisi esternatagli da Berenson Vignier risponde in modo risoluto, fornendo un ritratto preciso, anche se forse impietoso, del dilemma interiore che corrodeva l'amico e che era stato generato – a suo avviso – dal non aver voluto/saputo scegliere quando ancora era possibile farlo; in altre parole, sembra voler dire Vignier, si può essere il Dr. Jekyll o Mr Hyde, ma non entrambi allo stesso tempo:

Aujourd'hui encore je n'écirai que peu sur les sujets dont vous vous martyrisez. Vous n'avez pas encore réalisé impétueux jeune homme qu'on peut passer du plan de l'action au plan de l'esprit mais que parvenu là, on ne peut plus régresser. Quand on est dans le spirituel, on a dépouillé tout intérêt. Et ici il faut entendre le mot dans tous les sens de vénalité qu'il peut comporter. [...]

Vous souffrez Berenson parce que rien de ce que vous aviez prévu ne s'est produit, parce que

⁹⁴ COHEN 2013, p. 158. Chi volesse ritrovare le atmosfere della Boston dei tempi del giovane Berenson, potrà anche leggere, della stessa autrice, alcuni dei ritratti raccolti nel volume *Un incontro casuale* (COHEN 2006).

⁹⁵ VIGNIER 1915-1917, lettera del 12 marzo 1915.

⁹⁶ *Ibidem*.

vous n'avez aucune action sur le cours des choses, parce que ni les choses ni les gens n'ont suivi vos conseils. Vous savez en quelle estime intellectuelle je vous tiens. Vous savez que vous êtes un des très rares avec qui je consens à m'ouvrir. [...] Il faut choisir, il fallait choisir, car déjà vous ne le pouvez plus. Il fallait être Napoléon I et mépriser les Berenson. Ou il faut être Berenson et assister au spectacle, sans plus. Et s'il vous reste de la passion – et comme il vous en reste ! – mettez-la au service, humblement, au service de l'esprit. Et j'arrête là mon homélie⁹⁷.

Una signora americana all'assalto di Villa I Tatti

Ma i colpi di fioretto tra i due amici si contano da ambo le parti. All'inizio del 1927, Vignier scrive che è felice di incontrare presto Berenson a Parigi, promettendogli scherzosamente «toutes les séances d'escrime» che vorrà⁹⁸, ma in realtà una vera e propria stoccata sarà proprio lui a riceverla, due anni dopo, da un Berenson che ristabilisce con fermezza le distanze. L'episodio si può ricostruire grazie a tre lettere inviate nel mese di giugno 1929: Vignier ha conosciuto una signora americana «agressivement jolie», Mrs Lilienfeld, che desidera vendere un dipinto italiano che, ad eccezione di alcune ridipinture, gli è sembrato abbastanza buono e che chiede cortesemente al critico di valutare. Passa poco più di una settimana e il mercante riferisce che la signora non si è persa d'animo davanti al giudizio negativo giunto da Villa I Tatti: «Mon cher Berenson. J'ai transmis à la jolie Mrs Lilienfeld votre lettre. Elle dit que peu lui importe que son tableau soit bon ou mauvais. Est-ce ou non un Corrège? C'est ce qu'elle voudrait savoir». E comunque Mrs Lilienfeld – continua – intende partire con il marito alla volta di Firenze nel giro di pochi giorni per mostrare la tela a Berenson.

Grazie alla terza lettera (25 giugno) si può ricostruire che da Villa I Tatti era immediatamente partito un telegramma per scongiurare l'arrivo dell'intraprendente signora, che tuttavia Vignier legge in ritardo, al rientro da un soggiorno a Barbizon; comunica quindi di aver immediatamente inviato a sua volta un telegramma a Mrs Lilienfeld, «qui n'a pas réagi. Il se pourrait donc qu'elle fût déjà partie». Seguono scuse ed è buffo che ora Vignier sostenga esattamente il contrario di quanto aveva scritto nella prima lettera, ovvero che il presunto Correggio non lo aveva affatto convinto: «La dame vous avait déjà écrit et c'était une idée fixe chez ce couple de vous montrer leur peinture – laquelle me laissait, vous avez dû vous en rendre compte, sans émoi».

Astuzie da mercante... Ma Vignier ha compreso che questa volta ha fatto il passo più lungo della gamba e si cosparge il capo di cenere: «Je ne me suis mêlé de cette affaire que dans l'espoir que votre lettre [...] serait suffisamment décourageante. [...] J'espère que vous vous êtes sorti sans trop de dommage de cet ennui, dont je suis, si vous voulez, une des causes, mais de toutes la plus involontaire»⁹⁹.

Il pudore del gorilla

Si può concludere questa panoramica della corrispondenza Vignier con la missiva del 17 luglio 1928, che segna lo zenit del suo rapporto con Berenson: da Villa I Tatti – sembrerebbe di capire – è finalmente arrivata una lettera che forse annuncia un nuovo progetto e che comunque comunica positività ed ottimismo; prima di rispondere, Vignier l'ha tenuta per un mese sul cuore, colto da un pudore – spiega – che è talvolta presente anche nei vecchi gorilla.

⁹⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 marzo 1923.

⁹⁸ *Ivi*, lettera del 24 gennaio 1927.

⁹⁹ *Ivi*, lettere del 12, 21 e 25 giugno 1929.

La lettera di Berenson è stata come un colpo di vento purificante ed energizzante («quel beau coup d'alyse»), e Vignier è orgoglioso che in quel momento di entusiasmo il critico abbia pensato proprio a lui: come a suggellare visivamente la loro amicizia, aggiunge – caso unico in tutta la corrispondenza – il disegno di un piccolo ponte (Fig. 5), forse anche ricordo di quelli di Hokusai e Hiroshige che da giovane aveva fatto conoscere al pubblico parigino nelle mostre curate presso il Musée des arts décoratifs di Parigi, ma qui certo inteso come poetica metafora del loro intenso, anche se a volte contrastato, rapporto:

Mon cher Berenson.

J'ai sur mon cœur une lettre de vous vieille d'un mois. Je n'y ai pas encore répondu. Sorte de pudeur qu'on constate parfois chez de vieux gorilles.

Une lettre comme la vôtre tous les dix ans me suffirait comme dynamisme, comme [parola illeggibile; n.d.a.]; comme vacuum-cleaner. Quel beau coup d'alyse.

Je suppose que ce jour [disegno di un ponte; n.d.a.] que vous m'avez écrit, vous découvriez précisément en vous quelqu'une de ces inattendues possibilités.

Je suis fier que vous ayez pensé à moi en ce moment d'euphorie.

Amicalement

Vignier¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Imi*, lettera del 17 luglio 1928.



La diligence persane ; le cinquième jour du supplice.

Fig. 1: Claude Anet (secondo da destra) in Persia. Da: *La Perse en automobile* (1906)



Les marchands sous le portique de notre maison à Téhéran.

Fig. 2: Mercanti di tappeti a Teheran. Da: *La Perse en automobile* (1906)



Fig. 3: Villa I Tatti: uno dei tappeti venduti da Claude Anet a Bernard Berenson nel 1910 (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College)



Fig. 4: In basso: riproduzione di un particolare del rotolo cinese della collezione Berenson nel catalogo della mostra d'arte orientale organizzata da Charles Vignier (*Catalogue de l'exposition d'art oriental: Chine, Japon, Perse*, Parigi 1925, tav. XIV)

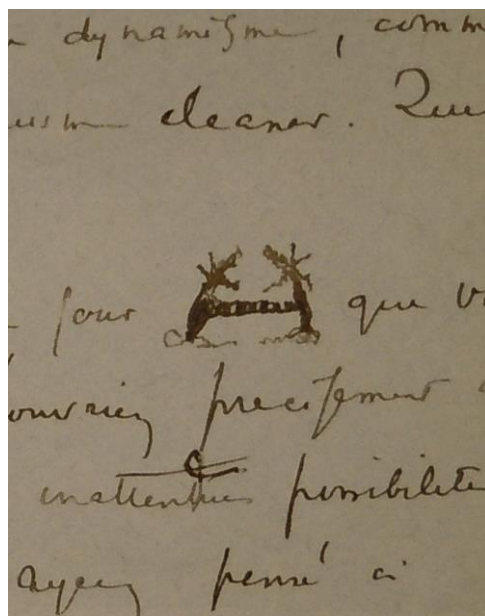


Fig. 5: Particolare della lettera di Charles Vignier a Bernard Berenson, 17 luglio 1928 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College)

BIBLIOGRAFIA

AFTER ONE HUNDRED YEARS 2010

After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst» Reconsidered, a cura di A. Lermer, A. Shalem, Leida-Boston 2010.

ANET 1906

C. ANET, *Les Roses d'Ispahan. La Perse en automobile: à travers la Russie et le Caucase*, Parigi 1906.

ANET 1910-1916

C. ANET, 14 lettere a Bernard Berenson, 1910-1916 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

ANET 1924

C. ANET, *Feuilles persanes*, Parigi 1924.

BAILEY 2001

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Mamluk, Ilkhanid, and Early Timurid Miniatures. Part I*, «Oriental Art», 47, 4, 2001, pp. 53-62.

BAILEY 2002

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Turkman, Uzbek, and Safavid Miniatures. Part II*, «Oriental Art», 48, 1, 2002, pp. 2-16.

BASSANI-PAUDRAT 2009

E. BASSANI, J.-L. PAUDRAT, *Nota su un «torso»*, in C. EINSTEIN, *Scultura negra*, Milano 2009 (edizione originale *Negerplastik* [1915], Berlino 1992), pp. 151-154.

BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE 2014

Bernard Berenson: Formation and Heritage, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BERENSON 1907

B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERENSON 1909

B. BERENSON, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, Londra 1909.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Seeing and Knowing*, Londra 1953.

BERENSON_M 1923

M. BERENSON, lettera a Judith (Michliszanski) Berenson, 3 novembre 1923. Berenson family papers, 1894-1941. MS Am 2013 (43, folders 22-50) Houghton Library, Harvard University, Cambridge, (MA) Consultabile on line all'indirizzo <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:9534594?n=534> <15 giugno 2015>.

BERENSON_M 1923

M. BERENSON, *Diari*, anno 1923 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Filadelfia 1994.

CASARI 2014

M. CASARI, *Bernard Berenson and Islamic Culture: Thought and Temperament*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 173-205.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL 1925

Catalogue de l'exposition d'art oriental: Chine, Japon, Perse, Catalogo della mostra, a cura di C. Vignier, 1925.

COHEN 2006

R. COHEN, *Un incontro casuale. Le vite intrecciate di scrittori e artisti americani (1854-1967)*, Milano 2006 (edizione originale *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists, 1854-1967*, Londra 2004).

COHEN 2013

R. COHEN, *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven-Londra 2013.

COLLECTING CHINA 2011

Collecting China: The World, China, and a History of Collecting, a cura di V. Rujivacharakul, Newark (DE) 2011.

COLLECTIONS DE M. CHARLES VIGNIER 1913

Collections de M. Charles Vignier consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque, Catalogo della mostra, a cura di C. Vignier, Parigi 1913.

CROSNIER LECONTE 2009

M.-L. CROSNIER LECONTE, *De l'avenue de Messine à l'Orangerie des Tuileries: la collection du marchand d'art Paul Guillaume (1891-1934) ou les avatars d'un musée rêvé dès 1926*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 2009, pp. 387-421.

DEROUE 1999

C. DEROUE, *Le cubisme «bleu horizon» ou la correspondance d'un neutre, Juan Gris, et d'un militaire, Léonce Rosenberg entre 1915 et 1920* (Introduzione), in *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg 1915-1927*, a cura di C. Derouet, Parigi 1999, pp. 5-12.

DUMOULIN 2011

M. DUMOULIN, *Les Stoclet. Microcosme d'ambitions et de passions*, Bruxelles 2011.

FÉNÉON 1887

F. FÉNÉON, *Charles Vignier*, «Les Hommes d'aujourd'hui», VI, 300, 1887, pp. 1-2.

FRY–VIGNIER 1914

R. FRY, C. VIGNIER, *The New Excavations at Rhages*, «Burlington Magazine for Connoisseurs», 25, 1914, pp. 211-18.

GEE 1981

M. GEE, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York 1981.

GUÉRIN 1932

M. GUÉRIN 1932, *Les legs de Raymond Kœchlin aux Musées de France*, Parigi 1932.

JAKOBI 2007

M. JAKOBI, *La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne*, in *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*, a cura di M.-C. Chaudonneret, Berna 2007, pp. 237-255.

JEAN 1914

R. JEAN, *Une collection d'art asiatique. La collection Victor Goloubew*, «Les Arts», 145, 1914, pp. 10-31.

KELEKIAN 1920-1922

D. KELEKIAN, 6 lettere a Bernard Berenson, 1920-1922 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

KÆCHLIN 1903

R. KÆCHLIN, *La Collection Gillot*, «Les Arts», II, 23, 1903, pp. 17-24.

KÆCHLIN 1924

R. KÆCHLIN, lettera a Bernard Berenson, 15 settembre 1924 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

KÆCHLIN 1926

R. KÆCHLIN, *Eugène Mutiaux*, «Revue des arts asiatiques», III, 1926, pp. 66-72.

KÆCHLIN 1930

R. KÆCHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'extrême-orient*, Chalon-sur-Saône 1930.

LABRUSSE 2011

R. LABRUSSE, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Parigi 2011.

LE CABINET DE L'AMATEUR 1956

Le Cabinet de l'amateur organisé par la Société des Amis du Louvre en souvenir de son Président M.A.-S. Henraux, Catalogo della mostra, Parigi 1956.

MARIANO 1966

N. MARIANO, *Forty Years with Berenson*, Londra 1966.

MARTEAU–VEVER 1913

G. MARTEAU, H. VEVER, *Miniatures persanes tirées des collections de [34 nomi] et exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Catalogo della mostra, Parigi 1913

MARTIN 1912

F.R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*, I-II, Londra 1912.

MESSINA 1994

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

MIGEON 1907

G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, II, *Les arts plastiques et industriels*, Parigi 1907.

MOULIN 1967

R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Parigi 1967.

NASIRI-MOGHADDAM 1997

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Le commerce des objets d'art en Iran à travers la Correspondance Vignier (1911-1914)*, Tesi di Laurea, Université de la Sorbonne Nouvelle Parigi III, 1997.

NASIRI-MOGHADDAM 2006

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Marché de l'art en Iran au début du XX^e siècle à travers la correspondance Vignier*, in *Fifth European Conference of Iranian Studies*, Atti del convegno (Ravenna 2003), a cura di A. Panaino, R. Zipoli, II (*Classical & Contemporary Iranian Studies*), Milano 2006, pp. 439-444.

NAUROY 2004

G. NAUROY, *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berna 2004.

PIERSON 2007

S. PIERSON, *Collectors, Collections, and Museums: the Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560-1960*, Berna 2007.

PUT 2000

M. PUT, *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West 1860-1930*, Leida 2000.

RIVIÈRE 1931-1949

G.-H. RIVIÈRE, tre lettere a Bernard Berenson, 1931-1949 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

ROTILY 1981

J. ROTILY, *Bernard Berenson (1861-1959) et la France*, Tesi di Laurea, Università di Aix-en-Provence, A.A. 1981.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

ROCKE 2001

M. ROCKE, «Una sorta di sogno d'estasi». *Bernard Berenson, l'Oriente e il patrimonio di Villa I Tatti*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Atti del convegno (Firenze, 25-27 marzo 1999), a cura di A. Boscaro, M. Bossi, Firenze 2001, pp. 367-384.

ROSENBERG 1910-1916

L. ROSENBERG, 34 lettere a Bernard Berenson, 1910-1916 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Cambridge (MA)-Londra 1987.

SINCLAIR 2012

A. SINCLAIR, *21, rue la Boétie*, Milano 2012 (edizione originale *21, rue la Boétie*, Parigi 1912).

SIRÉN 1925

O. SIRÉN, *A Chinese Stone Lion*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XLVII, 273, 1925, pp. 276, 280-281.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian Art*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 207-229.

THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER 1987

The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, a cura di R. van N. Hadley, Boston 1987.

TÖRMÄ 2013

M. TÖRMÄ, *Enchanted by Lobans: Osvald Siren's Journey into Chinese Art*, Hong Kong 2013, pp. 97-106.

TROELENBERG 2010

EVA-MARIA TROELENBERG, *Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art*, in *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010, pp. 37-64.

VERNOIT 2000

S. VERNIT, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-c. 1950*, in *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, a cura di S. Vernoit, Londra 2000, pp. 1-61.

VEVER 1906-1908

H. VEVER, *La Bijouterie Française au XIX^e siècle (1800-1900)*, I-III, Parigi 1906-1908 (riproduzione anastatica Firenze 1975).

VIGNIER 1886a

C. VIGNIER, *Centon*, Parigi 1886.

VIGNIER 1886b

C. VIGNIER, *Album de vers et de proses*, Bruxelles 1888.

VIGNIER 1911-1914

C. VIGNIER, 27 lettere e fatture inviate a Bernard Berenson, 1911-1914 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1915-1917

C. VIGNIER, 17 lettere e documenti inviati a Bernard Berenson, 1915-1917 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1919-1930

C. VIGNIER, 21 lettere inviate a Bernard Berenson, 1919-1930 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1926

C. VIGNIER, *Mélodrames archéologiques*, «Cahiers d'art», 1, 1926, pp. 204-205.

YASHIRO 1934

Y. YASHIRO, *A Sung Copy of the Scroll «Ladies of the Court» by Chou Wen-chü (Chinese, Five Dynasties)*, «Bijutsu Kenkû» (The Journal of Art Studies), 25, 1934, pp. 1-12.

YASHIRO AND BERENSON 2015

Yashiro and Berenson: Art History Between Japan and Italy, Mostra on line, (<http://yashiro.itatti.harvard.edu/letter-019>) <4 luglio 2015>.

WEISBERG 1987

G.P. WEISBERG, *S. Bing in America*, in *The Documented Image: Vision in Art History*, a cura di G.P. Weisberg, L.S. Dixon, Syracuse (NY) 1987, pp. 51-68.

ABSTRACT

Il rapporto di Bernard Berenson con i mercanti d'arte orientale a Parigi è testimoniato da un consistente corpus di lettere (1909-1917 ca., con l'eccezione di quello di Charles Vignier che si estende fino al 1930) che fino ad oggi non è mai stato oggetto di un'analisi completa e approfondita. Nel presente articolo si esaminano i principali temi e problemi affrontati nei diversi carteggi, e in particolare in quello di Vignier, con cui Berenson aveva stretto un legame che andava al di là del rapporto commerciale: ne escono particolari molto interessanti sulla collezione di Villa I Tatti, sull'interesse di Berenson per l'arte orientale e sulle sue crisi personali, ma anche sul mondo del collezionismo orientale a Parigi nei primi due decenni del Novecento, sulle rivalità tra mercanti e sulle loro difficoltà in tempo di guerra.

Bernard Berenson's relationship with Paris Asian art dealers, going from approximately 1909 to 1917 with some exceptions, has never been thoroughly examined so far. A great variety of themes can be identified and traced in the corpus of this correspondence and particularly in Charles Vignier's letters (1911-1930). His relationship with Berenson went in fact far beyond the narrow commercial interests and a close reading of his letters offers an interesting insight into Berenson's passion for oriental art, his art collection and his personal crisis as an art critic. At the same time these letters shed also new light on the world of dealers and collectors of Asian art in Paris before and after WW1.

BERENSON E LA PERSIA, VIA PARIGI

Questa nota intende presentare un particolare filo nella complessa trama intellettuale ed esistenziale che Bernard Berenson ha tessuto nel corso della sua lunga ed eclettica vita. Tale filo, il suo legame con la Persia – l'Iran – e la cultura persiana, è senz'altro di tintura tenue rispetto ai molti colori della sua vita di influente studioso d'arte rinascimentale, di rispettato *connoisseur*, e di attento costruttore del mito di Villa I Tatti, che avrebbe poi lasciato in eredità all'Università di Harvard. Ma si tratta di un filo a suo modo solido e persistente, che riaffiora a intervalli quasi regolari durante tutta la sua vita, allacciando gli anni del giovane studente di Harvard alle pensose letture della sua vecchiaia, seduto sulla panchina favorita di Villa I Tatti.

Questo filo è intrecciato in realtà in un tessuto più composito della vita di Berenson, quello della sua articolata relazione con la cultura islamica, di cui ci si è occupati altrove¹. Tuttavia il filo persiano ne costituisce anche un tratto autonomo, che ha portato frutti specifici nella storia del Berenson collezionista – la sua piccola ma preziosa collezione di manoscritti, miniature e pochi oggetti di origine persiana –, e che ha segnato anche una speciale, breve fase della relazione di Berenson con la città di Parigi, in particolare tra il 1910 e il 1914. In effetti, possiamo dire che quanto oggi rappresenta l'eredità persiana di Berenson nella collezione di Villa I Tatti è quasi interamente giunto proprio dalla capitale della Francia. Allo stesso tempo, tuttavia, sempre da onde parigine prese in seguito forma anche il progressivo disincanto nello sguardo che Berenson avrebbe rivolto a questo lato dell'arte universale, spinto dall'affievolirsi della moda, e confortato, come vedremo, dal confronto con insospettabili specialisti del settore.

Gli interessi di Bernard Berenson nella civiltà e cultura del mondo islamico risalgono ai suoi anni giovanili, e ai suoi studi universitari. Entrato a Harvard nel 1884, Berenson si dedicò in particolare a studi linguistici, approfondendo la conoscenza di latino e greco, riprendendo l'ebraico della sua competenza infantile, ma anche avviando studi di sanscrito ed arabo, quest'ultimo sotto la guida del prof. Crawford H. Toy. L'arabo costituiva il fulcro centrale dei suoi interessi orientalistici, ma nelle sue note si parla, sia pur solo di passaggio, del precoce incontro con la poesia di Hafez, il maestro del *ghazal* persiano, all'età di diciotto anni:

Desidero ringraziare, per la loro disponibilità e i preziosi consigli, le persone che in vari momenti hanno facilitato il mio accesso ai materiali dell'Archivio Berenson, alle sezioni più riservate della Biblioteca Berenson, e ai capolavori della sua Collezione d'arte, specialmente la sezione di arte araba e persiana: Ilaria Della Monica, Jonathan Nelson, Giovanni Pagliarulo, Scott Palmer, Michael Rocke. Un ringraziamento va in questa occasione anche ad Alessandro Nigro, che nella fase finale della stesura di questo articolo mi ha gentilmente fornito le sue trascrizioni delle lettere di Charles Vignier e Léonce Rosenberg conservate nell'Archivio Berenson di Villa I Tatti. Un particolare ringraziamento a Monica Preti, che mi ha gentilmente chiesto di sviluppare questo filo franco-persiano di ricerca per la presente pubblicazione.

¹ Si veda CASARI 2014. L'espressione 'cultura islamica' è di necessità generica ed estremamente ampia. Nell'uso comune, anche scientifico, con essa si intende non solo ciò che pertiene al campo religioso, ma più in generale un sistema civile, una complessa rete di relazioni socio-culturali estesa lungo una vasta area geografica che coinvolge tre continenti e quindici secoli di storia. Malgrado la sua natura estremamente complessa a varia, l'Islam può essere associato a certe forme culturali che hanno dato vita ad una variegata fioritura di arti, letterature, filosofie e scienze in numerose lingue, stili e tecniche. La questione terminologica, in ogni caso, è rilevante, ed è importante ricordare che negli ultimi decenni anche l'espressione 'arte islamica', di cui in questo articolo in particolare si discute, è stata messa in discussione. In effetti, tale espressione riflette una nozione moderna, sviluppata dagli storici dell'arte europei ed americani alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, nell'ottica di schematizzare un mondo visuale ancora poco familiare, che sembrava presentare tratti comuni in regioni diverse e lontane fra loro come l'Andalusia e l'Iran, e i cui produttori erano di volta in volta arabi, persiani, turchi, o altri ancora. In ogni caso, l'espressione 'arte islamica' è ancora ampiamente usata, anche nella letteratura scientifica, e verrà qui utilizzata con queste accortezze. Su alcune delle questioni sollevate si vedano: HODGSON 1974, I, pp. 3-69; ROXBURGH 2000a; VERNOT 2000; BLAIR-BLOOM 2003; NECIPOĞLU 2012.

When I was young, at Harvard – I must have been seventeen or eighteen – one day I sat down to read a quantity of Arab poetry by Hafiz, and with amazement saw that love was being addressed to boys. So I asked my professor what this meant, and he – and I don't believe he was being hypocritical – explained to me that in those times it was not permissible to dedicate verses of love to women, so the poets changed the names of their loved ones and pretended to have masculine lovers².

Quando, il 30 marzo 1887, Berenson presentò una domanda per ottenere una delle quattro Parker Traveling Fellowships a disposizione, essa presentava un progetto di studi in Europa che includeva, accanto all'arabo e l'ebraico, anche il persiano:

The Arabic which I am reading with Prof. Toy is interesting me more, and more, and it is my intention to devote a good portion of my time in the future to the literary study of Arabic literature. [...] From the middle of July to the opening of the university at Berlin I should make Paris my head-quarters [...] The winter semester I should spend in the study of practical art problems, and of Arabic at Berlin. Then I should go [to] Italy where I should spend the rest of the year in the study of art, and Italian literature. Art prevails in this programme, because it is there where I feel myself weakest. [...] In a sojourn abroad of three years I should much extend my plans. I should devote a good part of the time to the study of the literature which had its origin in the places in which I happened to sojourn. I also should avail myself as much as possible of opportunities for literary study of Arabic, Hebrew, and Persian³.

La domanda per la borsa fu però rifiutata, e, malgrado Berenson riuscisse comunque a raggiungere l'Europa grazie al supporto di alcuni amici ed ammiratori, tuttavia proprio lì la direzione dei suoi studi sarebbe mutata definitivamente, indirizzandolo verso il campo dell'arte rinascimentale dove lo attendevano due decenni di intensa produzione saggistica e un notevole riscontro internazionale.

Tuttavia, guardando dalla distanza, viene quasi da pensare che proprio l'intenso lavoro di ricerca e il grande sforzo intellettuale espressi in quei due decenni, con una produzione quasi seriale dei suoi più importanti saggi – da *Venetian Painters of the Renaissance* (1894) a *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897), da *The Drawings of the Florentine Painters* (1903) a *North Italian Painters of the Renaissance* (1907) – determinò il bisogno di una pausa di riflessione, il distacco dal suo favorito campo di studi per una almeno temporanea esplorazione di altri volti dell'arte mondiale.

Di fatto, se alcune avvisaglie di un suo interessamento alle arti dell'Asia erano arrivati già all'epoca di una visita alla collezione di pittura cinese e giapponese del Museum of Fine Arts di Boston, nel 1894⁴, ciò che appare, almeno all'inizio, quasi come una vera e propria conversione, prende corpo proprio in coincidenza con quello che tutti i biografi riconoscono come un periodo di crisi intellettuale di Berenson, dovuto a numerose ragioni, e che durerà almeno un decennio, iniziando proprio alla fine della prima decade del secolo e scavalcando il

² Annotazione del 3 febbraio 1931, in MORRA 1965, p. 8. Il grossolano errore di arabizzare il celebre poeta persiano Hafez deve essere attribuito alla trascrizione della conversazione da parte di Morra piuttosto che all'improbabile confusione di Berenson.

³ La trascrizione autografa di questa domanda è conservata presso l'Archivio Berenson di Villa I Tatti, tra i documenti adesso raccolti sotto la titolazione complessiva di Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (da ora in poi citata con la sigla BMBP). La questione è discussa in generale in SAMUELS 1979, pp. 49-51. Il documento quasi completo, ma in una versione leggermente differente da quella presente in BMBP, è in SPRIGGE 1960, pp. 58-60. Si vedano anche le sezioni sugli studi di Berenson in COHEN 2013.

⁴ Sugli interessi di Berenson per l'arte dell'Asia orientale si vedano ROBERTS 1991, che è un primo catalogo dei pezzi di quella provenienza nella collezione Berenson, ROCKE 2001, e STREHLKE 2014.

turbolento lustro della Grande Guerra. Nel maggio del 1910 Berenson si confida con la recente amica, scrittrice americana, Edith Wharton:

As far as Italy is concerned, I am ready to sing *Nunc dimittis*. It is just as well for the tide of my interests is flowing fast and strong to eastward. Strange what transmutations are taking place unbeknownst to oneself under one's jacket. Softly and silently it has happened, and I suddenly find that the Renaissance is no longer my north star⁵.

Nei suoi contatti da collezionista e suggeritore, Berenson aveva già altre volte sfiorato oggetti d'arte persiana. Prima ancora di entrare a Villa I Tatti, in una lettera a Isabella Stewart Gardner del gennaio 1898 da San Domenico di Fiesole, segnalava una brocca avvistata in un negozietto locale:

And talking about beautiful things I saw at a small shop here the other day an old Persian jug which took my fancy so much that I made the man photograph it, and this photograph I am now enclosing. The body is copper, all the rest brass, and not only grand in design, but exquisitely worked. It stands two feet high, and seems to me very magnificent. I should say it was of the 16th century. I can get it for 3,200 lire. I have made the man promise to keep it until I have had an answer from you, so be good enough to let me know⁶.

È però nell'estate del 2010 che, seguendo le voghe del tempo, Berenson comincia ad interessarsi in maniera concreta e sistematica di acquisti nel campo dell'arte islamica, miniature persiane in particolare. La 'conversione' sembra manifestarsi ufficialmente in occasione della grande mostra di arte islamica tenutasi a Monaco in quello stesso anno, prendendo le forme di un entusiasmo travolgente:

We spent the entire p.m. at the Muslim show, and thus far have seen only half of it. Overwhelming is the word. The quantity is immense, the quality very high or very interesting, and the arrangement a revelation of order, taste, and distinction⁷.

E ancora: «I have been here some days studying the marvellous Muslim, chiefly Persian things here. There never was such a thing, and there scarcely will be again in my lifetime»⁸. L'entusiasmo fu condiviso da Mary, malgrado la sua precedente diffidenza, nel giungere a Monaco una settimana più tardi:

We spent all day at the Moslem Exhibition. It is a revelation. I have never seen anything to compare to some of these carpets and stuff! And then the bronzes, and the miniatures, and the objects – it is too marvellous! I wouldn't have missed it for anything. And I am particularly glad as it takes away the latent (very stupid) hostility I felt towards the Orient⁹.

In fondo ciò era più in linea con certi ardori giovanili di Mary, giovane studentessa di Harvard che imparava a memoria le quartine del poeta persiano Khayyam nella romantica traduzione di Edward G. Fitzgerald: «We went to see Elihu Vedders' illustrations to

⁵ Lettera di Berenson a Edith Wharton, 6 maggio 1910, BMBP.

⁶ Berenson a Isabella Gardner, 12 gennaio 1898, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 117.

⁷ Bernard Berenson a Mary Berenson, 27 agosto 1910, BMBP.

⁸ Berenson a Isabella Gardner, 29 agosto 1910, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 479.

⁹ Mary Berenson a Bernard Berenson, 7 settembre 1910, BMBP.

Fitzgerald's translation of Omar Khayyam, which I learnt by heart, trying to give a sort of religious meaning to the old Persian's praise of wine»¹⁰.

Ma la rivelazione percepita dai Berenson si inseriva in realtà in un percorso in moto in Europa da alcuni decenni, il cui fulcro principale era stato e continuava ad essere, pur tra spinte contraddittorie, la Francia.

Nella seconda metà del XIX secolo, l'interesse per l'arte islamica e l'avvio di studi disciplinati di essa si erano progressivamente affacciati sull'orizzonte culturale europeo quale uno dei portati collaterali dell'intensa attività politica e militare coloniale¹¹. Artisti e studiosi intensificavano i loro viaggi nel Vicino e Medio Oriente e in Nord Africa, e apparivano le prime pubblicazioni sul tema – quali brevi capitoli all'interno dei primi grandi saggi di storia dell'arte mondiale (come il *Handbuch der Kunstgeschichte* di Franz Theodor Kugler, 1842) o in riviste specialistiche. Si formavano le prime collezioni di arte islamica in occidente, sia private che appartenenti a istituzioni museali: inizialmente esse accoglievano monete e manoscritti, quindi anche manufatti quali vetri, ceramiche, metalli, smalti, tessuti, tappeti, ecc.

Fin dall'inizio, tuttavia, sotto la diretta influenza delle teorie razziali propagandate da influenti intellettuali, specialmente francesi, come Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882) e Ernest Renan (1823-1892), all'interno del contesto dell'arte islamica vi era una diffusa tendenza a fare una differenziazione tra il contributo arabo e quello persiano. Poiché la razza persiana era considerata indo-europea, ariana, si riteneva che persiano fosse il cuore dell'ispirazione artistica nel mondo islamico. Alla Persia inoltre si attribuivano le potenzialità per uno sviluppo futuro, sia pure a condizione di seguire il modello europeo, mentre in certi contesti gli arabi, semiti, cui veniva riconosciuta la creazione di una fiorente civiltà nel medioevo, venivano considerati incapaci di progredire ad un più alto livello.

Attraverso questa griglia intellettuale, e con l'ulteriore applicazione del concetto tutto europeo di 'nazione', l'arte islamica comincia ad essere integrata nel sistema delle grandi esposizioni universali. Nella prima, quella di Londra al Crystal Palace, nel 1851, oltre alla notevole sezione dedicata all'India, nell'ambito dello spazio riservato alle colonie britanniche, la Francia decise di includere nel proprio comparto una mostra di oggetti dall'Algeria. Inoltre, tra i paesi di Asia e Africa che accettarono l'invito a partecipare, ci furono Turchia, Egitto e beylicato di Tunisi, tutti territori formalmente appartenenti all'Impero Ottomano, ma di fatto già trattati come regioni indipendenti. Tuttavia sono senz'altro le grandi esposizioni universali parigine, nel 1867, nel 1878, nel 1889, e soprattutto nel 1900, a rendere sempre più centrale il ruolo dell'arte islamica, di pari passo con il progressivo appropriamento di quei territori da parte delle potenze europee.

Parallelamente, il continuo afflusso di materiali verso musei e collezioni private incoraggiava l'apertura di mostre dedicate specificamente all'arte islamica. La strada fu aperta da due importanti eventi londinesi, uno istituzionale, la *Exhibition of Persian Art* tenutasi al South Kensington Museum nel 1876, e l'altro di carattere più privato, la *Exhibition of Persian and Arab Art* organizzata presso il Burlington Fine Arts Club di Londra, nel 1885, con oltre seicento oggetti proveniente da collezioni private. Tuttavia anche in questo caso eventi chiave si tennero a Parigi: l'*Exposition d'Art Musulman*, organizzata dal direttore del Museo di Algeri, Georges Marye, che si tenne al Palais de l'Industrie nel 1893, e soprattutto l'*Exposition des Arts Musulmans* tenutasi al Pavillon de Marsan nel 1903, quest'ultima curata da Gaston Migeon (1861-1930), conservatore degli oggetti del Medioevo al Louvre e autore insieme a Henri-Jules

¹⁰ Testo da *A Life of Bernard Berenson. Ten Years of Preparation for Connoisseurship*, incompiuta e inedita biografia di Bernard che la moglie Mary ha redatto prevalentemente nel periodo 1931-1933, e che è reperibile tra i documenti in BMBP. Il I capitolo, da cui è tratta la citazione, è online tra i materiali della mostra *Berenson & Harvard. Bernard e Mary as students*: <http://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3009>.

¹¹ Sull'intera questione si vedano almeno ROXBURGH 2000a, VERNOT 2000, LABRUSSE 2011.

Saladin di uno dei primi compendi scientifici di arte islamica¹², e dal collezionista Raymond Koechlin (1860-1931).

Tutte queste mostre rappresentavano un punto di accumulazione delle diverse dinamiche in gioco nel processo di affermazione dell'arte islamica: il suo volto coloniale, con il conseguente afflusso di materiali di provenienza spesso piuttosto discutibile, la nascente specializzazione scientifica, con la pubblicazione di riviste, saggi e cataloghi via via più approfonditi e argomentati, e la concomitante apertura di un mercato commerciale, che allargava la possibilità di apprezzamento di questa nuova estetica ad un pubblico sempre più ampio. Spesso le figure chiave che si muovevano dietro l'organizzazione di questi grandi eventi erano al contempo rappresentanti di tutte queste anime: avventurieri, collezionisti, commercianti e studiosi.

La mostra di Monaco visitata da Berenson nel 1910, così come la successiva mostra di Parigi dedicata esclusivamente all'arte persiana nel 1912 (*Exposition d'Art Persan* al Musée des Arts Décoratifs), erano imbevute di questa atmosfera ad un tempo affascinata ed ambigua, sinceramente interessata e sussiegosamente scaltra nei confronti del loro oggetto di esposizione. La mostra di Monaco era stata concepita da due studiosi assai influenti all'epoca, il tedesco Friedrich Sarre (1865-1945) e lo svedese Fredrik Robert Martin (1868-1933), e rappresentò una svolta nella concezione culturale dell'arte islamica, tentando per la prima volta di rinunciare in modo consapevole alla partizione nazionale, alla differenziazione esplicita tra arte araba, persiana e turca, per approdare ad una prospettiva radicata nei tratti comuni che univano le varie regioni della civiltà islamica¹³. La mostra si aprì fastosamente il 14 maggio 1910, al Theresienhöhe di Monaco di Baviera, esponendo 3600 pezzi provenienti da circa 250 collezioni, musei ed istituzioni internazionali, allestiti in 80 sale. Di fronte ad un così ricco ed esotico dispiegamento, il riflesso turbato ed emozionato dei Berenson, condiviso da praticamente tutti i visitatori, era forse l'unico possibile. Accompagnò la mostra, due anni più tardi, l'uscita di un elegantissimo catalogo celebrativo, in formato folio: quattro volumi, di cui il quarto oggi considerato particolarmente raro e prezioso¹⁴. Tale catalogo, tra l'altro, introduceva un'altra novità, invertendo il tradizionale ordine di presentazione degli oggetti di arte islamica, collocando al primo posto quelli connessi all'arte del libro, sacra nella cultura islamica, seguiti dai manufatti di altro genere. Va senza dire che i quattro volumi del catalogo monacense, così come quello della mostra di Parigi del 1912¹⁵, e in realtà anche tutta la bibliografia principale di settore, di quell'epoca e anche dei decenni seguenti, adornano naturalmente la ricca biblioteca di Bernard Berenson.

Se Monaco fu il teatro di questo evento epocale, in realtà il baricentro del collezionismo e del mercato si bilanciava tra l'Inghilterra e la Francia. Poco prima della visita alla mostra di Monaco, per Berenson, seguendo le voghe commerciali, si stava già prospettando l'allargamento degli interessi artistici dall'Asia Orientale al Medio Oriente. Così scriveva da Oxford a Isabella Stewart Gardner all'inizio di agosto 1910:

Don't I wish you were here now, and I'd take you to see the exhibit of wonderful Chinese paintings at the British Museum. I am "just crazy" about the Orient, and if I were free and in health I'd go at once, begin in India explore that thoroughly, then Java and Cambodia, and finally China and – if strength remained, then Japan. As it is I must be satisfied with what I can

¹² SALADIN-MIGEON 1907.

¹³ Sulla mostra di Monaco, oltre ai testi già citati sopra, alla n. 11, si vedano: *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010; *THE FUTURE OF TRADITION* 2010; TROELENBERG 2011. È interessante osservare che la tendenza più recente è invece quella di ritornare ad una presentazione regionale, come nella nuova strutturazione (novembre 2011) delle sale di arte islamica all'interno del Metropolitan Museum of Art di New York, attualmente denominate Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia. Si veda anche NECIPOĞLU 2012.

¹⁴ *DIE AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST* 1912 e SARRE 1912.

¹⁵ *MINIATURES PERSANES TIREES DES COLLECTIONS* 1913.

see and buy here – from buying much I am prevented first by poverty, then by Mary's dislike for Oriental things, and finally by the fact that I have little room for it. But I am in contact with all the amateurs and dealers who go backward and forward. I can get the pick of their best, and at the lowest figures. Just now it is Persian miniatures one should go in for, because the market will soon be exhausted. The very finest are still to be had for say from two to five thousand francs apiece. In a year or two that will be impossible. [...] One of my friends, Claude Anet, has just returned from Persia with a collection of specimens of the very finest illuminations (miniatures) of the whole range of Persian Art¹⁶.

Era però soprattutto Parigi al cuore del traffico di personaggi e oggetti che brulicavano intorno alla moda dell'arte islamica, in particolare persiana. Gli acquisti in Iran erano cominciati già alla metà del XIX secolo, ma sicuramente la serie di terribili siccità e carestie che colpì il paese, fino a culminare in quasi due milioni di morti nel biennio 1872-73, determinò le condizioni per un fenomeno di drammatica espoliazione da parte di avventurieri e mercanti. Piastrelle di moschee, mobilia e oggetti decorativi, tappeti, presto anche ceramiche e manoscritti vennero svenduti talora con la vana opposizione, talaltra con la subdola complicità di più o meno solerti funzionari locali. In questo contesto la Francia aveva battuto la concorrenza degli altri paesi europei, e aveva firmato con il governo persiano la prima convenzione archeologica, che apriva le porte dello scavo nelle rovine di Susa, al sud-ovest del paese. Poi, nel 1895, aveva ottenuto il privilegio esclusivo per compiere scavi in tutta la Persia, un monopolio che divenne perpetuo nel 1900, per il tramite della terza convenzione firmata dai governi persiano e francese, abolita solo nel 1927. Chiunque provasse a muoversi nel campo doveva fare i conti con questa ragnatela politico-culturale franco-persiana che avrebbe segnato senz'altro la storia dell'Iran, paese che pure non ha mai subito un'occupazione coloniale, ma anche, più in piccolo, le dinamiche del mercato europeo dell'arte persiana¹⁷.

Il principale curatore della mostra di Monaco, il tedesco Sarre, con cui Berenson sarebbe entrato in contatto personale più tardi, all'epoca dei suoi pellegrinaggi mediterranei degli anni Venti (e sono testimonianza del loro rapporto 8 lettere datate al periodo 1922-1937, conservate nell'Archivio di Villa I Tatti, fu uno dei primi sistematizzatori dell'archeologia islamica, nonché l'assemblatore di una notevole collezione, che nel 1922 decise di donare quasi interamente al dipartimento islamico del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, di cui era direttore. Nel suo necrologio, l'allievo Ernst Herzfeld ne esaltò tra il resto il notevole fiuto, rivelando al contempo quanto la Francia fosse diventata centrale in quella esaltante fase di affermazione dell'arte islamica: «When I once asked him, how, as a first collector and from the start, he could pick out the very best things, he answered: "It was not so, only, I have eliminated my earlier mistakes". He also said that he had discovered far more in Paris than in the East»¹⁸.

L'altro curatore della mostra, lo svedese Martin, personaggio eccentrico, prima dragomanno, avventuriero e diplomatico, poi anche notevole collezionista e mercante, fu invece senz'altro tra i più influenti studiosi di pittura islamica della sua epoca, autore di volumi che forgiarono il campo – ed il mercato – in maniera consistente per almeno un paio di decenni. Martin fu spesso il *connoisseur* garante, dietro molte delle compravendite che ebbero luogo in Parigi negli anni Dieci e Venti. Egli fu, in particolare, tra i promotori del mito del

¹⁶ Berenson a Isabella Gardner, Oxford, 12 agosto 1910, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 477. Alla mostra di Monaco, era ormai opinione comune che il cuore dell'arte islamica fosse rappresentato dall'arte persiana; si veda anche TROELENBERG 2013.

¹⁷ Su questo argomento si vedano PORTER 2001, NASIRI-MOGHADDAM 2004, BOMBARDIER 2013.

¹⁸ HERZFELD 1946, p. 211. Su Sarre si vedano anche KRÖGER 2008 e GIERLICH 2013. Incontrando la figlia di Sarre nel 1955, Berenson ricordò il grande archeologo con ammirazione: «Her father virtually started rational collecting and study of Islamic art, and made the collection of that art in Berlin» (Nota di diario del 30 ottobre 1955 in BERENSON/MARIANO 1963, p. 405).

pittore persiano Behzad (m. 1535 c.), celebre miniaturista della corte timuride, cui in realtà poche miniature ancora oggi possono essere con certezza attribuite. In alcune opere chiave pubblicate agli inizi del secolo, Martin suggeriva che Behzad dovesse prendere, nel pantheon dell'arte persiana, il luogo di personaggi del calibro di Memling o Holbein:

Now I may ask those who have, without any prejudice against eastern art, examined these two portraits, are they not wonderful, and is it not still more wonderful that such masterpieces should have been made in Persia just at the same time as the great artists in the Netherlands were creating the work which we consider unique of its kind? Cannot these eastern portraits be compared with the very best portraits of Memling and his contemporaries? Are they not as good as good Holbeins?¹⁹

Del resto, come brillantemente mostrato in un cruciale articolo di Priscilla Soucek, proprio l'imposizione sull'arte islamica di criteri e valori allora correnti in relazione all'arte del Rinascimento europeo rappresentò una chiave di apprezzamento e circolazione delle pitture persiane. Innanzitutto vi era una preferenza per lavori prodotti durante la fine del XV, inizio del XVI secolo. Concentrandosi sul ruolo della *connoisseurship*, ne risultava esaltato il ruolo dei singoli artisti, celebrati in modo esagerato, come appunto Behzad. Infine, famiglie nobili e dinastie venivano glorificate per il loro mecenatismo, e si impose un ricorrente parallelo tra la dinastia dei Timuridi, che governò l'Iran orientale per oltre un secolo (1370-1507), e quella dei Medici²⁰.

Sicuramente a questo processo aveva contribuito il lavoro di Martin, così come quello di Edgar Blochet (1870-1937), studioso iranista poliedrico, storico e storico delle religioni, il quale, dal suo incarico di curatore dei manoscritti arabi, persiani, e turchi della Bibliothèque nationale di Parigi, aveva anche avuto modo di studiare estensivamente il mondo delle miniature, pubblicando diversi articoli pionieristici sulle origini e le scuole di pittura in Persia²¹. Ma l'intero vasto circolo dei collezionisti e dei mercanti condivideva le medesime coordinate. La mostra di arte persiana di Parigi del 1912 ruotava intorno al temporaneo deposito della collezione dello studioso e aristocratico russo Victor Goloubew (1878-1945), integrato dalle collezioni di vari altri collezionisti residenti nella capitale francese. Proprio Goloubew così si esprimeva riguardo a quell'epoca di esaltante fermento: «It was like a discovery in the middle of Muslim Asia of a new quattrocento [...] In other words it was as though Florence, the Florence of Lorenzo the Magnificent and Botticelli, was converted to Islam and surrounded by the kiosks and white minarets»²².

Molti dei promotori di questo processo erano stati legati al circolo parigino di Siegfried Bing (1838-1905), come lo stesso Vever, e come Charles Gilliot, Raymond Koechlin, e Gaston Migeon. E rimasero in parte legati all'eredità di Siegfried, il figlio Marcel, che continuò ad essere quadrante di una rete che venne ad includere figure come Charles Vignier (1863-1934), Claude Anet (1868-1931), Léonce Rosenberg (1879-1947), Rudolph Meyer-Riefstahl (1880-1936), Georges Demotte (1877-1923), e altri.

Come abbiamo visto nella lettera a Isabella Gardner, Berenson era «in contact with all the amateurs and dealers who go backward and forward». Il risultato è che la 'collezione di arte islamica' di Berenson, dopo un processo di acquisti e rivendite che in parte si riesce a seguire nella documentazione dell'Archivio di Villa I Tatti, oltre a vari tappeti – in

¹⁹ MARTIN 1909, p. 8. Sulla creazione del mito di Behzad, si vedano anche MARTIN 1912a, MARTIN 1912b, GRUBE 1968, e le analisi critiche in LENTZ 1990, ROXBURGH 2000b, GRUBER 2012.

²⁰ SOUCEK 2001. Sul ruolo della dinastia timuride e in particolare del principe Baysunghur di Herat nel mecenatismo artistico, si possono vedere *TIMUR AND THE PRINCELY VISION* 1989, *TIMURID ART AND CULTURE* 1992.

²¹ Si vedano almeno BLOCHET 1897a, BLOCHET 1897b, BLOCHET 1905a, BLOCHET 1905b.

²² In COOMARASWAMY 1929; citato in LOWRY-NEMAZEE 1988, p. 28.

maggioranza persiani, ma con il pezzo più pregiato di provenienza egiziana mamelucca²³, è composto da quattordici oggetti, quasi tutti di provenienza parigina: tre manoscritti persiani, un frammento di manoscritto coranico arabo, forse d'origine maghrebina, due miniature arabe (mamelucche) e quattro miniature persiane sciolte, due ceramiche persiane di Kashan, una coppa argentea persiana a lobi, e una ciotola di bronzo mamelucca. Il cuore della collezione sono senz'altro i manoscritti e le miniature, espressioni appunto di quell'arte del libro che gli studiosi stavano collocando al centro della riflessione sull'arte islamica. Di questi, i pezzi che oggi sono presenti risultano acquistati in momenti e da mercanti diversi: uno da Vignier (1911, un foglio sciolto con la rappresentazione di una Assemblea di saggi oggi attribuita al periodo e all'area della dinastia uzbeka, prima metà del XVI sec.; nella cornice si legge un *ghazal* del poeta Jami, sul *verso* del foglio alcuni versi di un *ghazal* di Hafez), uno apparentemente da Meyer-Riefstahl nel 1913 (ma è questione incerta: si tratta di un problematico frammento, incompleto e lacunoso, della sura VI del Corano, in scrittura cufica maghrebina, forse XI sec., di cui non è facile recuperare le tracce²⁴), uno da Georges Demotte (1913, una delle 59 miniature del magnifico manoscritto ilkhanide, datato al 1335 che conserva lo *Šāhnāme*, Libro dei Re, di Ferdowsi, massima opera epica persiana dell'XI secolo; il manoscritto è stato a lungo noto come *Shahname* Demotte, dal nome del suo avido smembratore), e uno da Kevorkian nel 1911 (un manoscritto d'epoca safavide del poema narrativo persiano *Farhād o Šīrīn*, Farhad e Shirin, di Mulla Vahshi Bafqi, circa XVII sec., contenente 3 miniature; vedi Fig. 3), in questo caso dunque di provenienza newyorkese. Tre pezzi furono invece procurati da Rosenberg nel 1912: una miniatura persiana (un foglio contenente una Scena di visita regale in campagna, di epoca e area della dinastia turcomanna, seconda metà del XV sec.; la miniatura è ritagliata da un altro *Šāhnāme*, come si capisce dal *verso* del foglio, che contiene alcuni versi di quel poema, relativi alla visita dell'eroe epico Rostam al re Key Khosrow), e due miniature da un manoscritto arabo, datato 1354, del trattato di meccanica dell'inizio del XIII secolo, *Kitāb fī ma'rīfat al-hiyāl al-handasiyya* (Libro della conoscenza degli ingegnosi apparati meccanici) di al-Jazari, di provenienza dell'Egitto mamelucco. I restanti tre pezzi, che includono i due manoscritti capolavoro della collezione (il finissimo *Al-Rasā'il*, Trattati, noto come *Antologia* del principe Baysunghur, prodotto alla corte timuride di Herat nel 1427, su testi coevi, ornato da 7 splendide miniature, vedi Fig. 1; inoltre un manoscritto completo dello *Šāhnāme* di Ferdowsi, epoca safavide, attribuibile al regno di Shah Tahmasp I, 1524-1576, anch'esso abbellito da trentacinque eleganti miniature, vedi Fig. 2), e una miniatura sciolta (dalla più antica copia dello *Zafarnāme*, Libro della Vittoria, di Sharaf al-din Yazdi, manoscritto del 1436, oggi sparpagliato, prodotto nel periodo timuride a Shiraz), furono invece procurati a Berenson da

²³ Discusso in SPALLANZANI 2007, pp. 57, 68, 232 e descritto in OKUMURA 2007, pp. 67-68.

²⁴ Anche perché tra le carte in BMBP ci sono varie ricevute di pagamenti per 'corani', dal che si deve dedurre che altri siano forse passati da Villa I Tatti, ma poi rimandati indietro o inviati altrove. Ritengo tuttavia che una ricevuta inviata da Meyer-Riefstahl, in data 30 giugno 1913, sia quella corrispondente al testo ora presente. Viene infatti indicata la cifra di 1800 FF per un «Fragment de manuscrit coufique fleuri sur parchemin, probablement marocain ou espagnol», accompagnato da una cifra di 75 FF per un «Exemplaire 'Les miniatures de Behzad' de F.R. Martin», di cui Meyer-Riefstahl aveva suggerito l'acquisto in una lettera del 7 gennaio di quello stesso anno («Je tiens à vous informer que M. F.R. Martin vient de publier une petite étude avec 22 planches de très belles reproductions (blanc et noir) d'après les miniatures de Behzad, contenues dans un manuscrit lui appartenant. Cet ouvrage n'est tiré qu'à 150 exemplaires, dont 100 donnés par l'auteur à ses amis, 25 chez Monsieur Quaritch, 25 chez moi. les 50 exemplaires destinés au commerce se vendent 3 £ chaque. Je serais heureux de vous en réserver un exemplaire»). La fattura contiene un'indicazione a penna di Berenson che conferma il pagamento il 18 dicembre 1913. È interessante che una fattura successiva, inviata da Meyer-Riefstahl il 2 luglio 1914, oltre alle somme dovute per due miniature della 'Scuola di Behzad' (1500 e 400 FF rispettivamente), indica una deduzione di 300 FF «à déduire excédant de paiement pour parchemin Coran maghrebi»: c'è da chiedersi se vi fosse stato un errore nel pagamento, oppure, cosa che mi pare più probabile, il riconoscimento che il frammento coranico non aveva certo il valore del prezzo pagato (se di quel manoscritto si tratta, ad esempio non è di pergamena, ma di carta).

Claude Anet, rispettivamente nel 1910, 1912 e in una data ancora da chiarire, forse 1913²⁵ (sull'acquisto della miniatura dallo *Zafarnāme* permane qualche incertezza, essendo essa appartenente ad un manoscritto, peraltro molto rilevante, che fu anch'esso acquistato e smembrato da Demotte, e venduto a pezzi sul mercato parigino tra il 1911 e il 1914)²⁶.

Le miniature persiane che Berenson comprò da Vignier e da Rosenberg gli erano state presentate come opera di Behzad, apparentemente sotto la garanzia di Martin, e fu solo Ettinghausen, alla fine degli anni Cinquanta, a dimostrare con certezza che si trattava di opere di altra natura e fattura, pur apprezzabili in sé. I Berenson sembrano essere nel pieno di questo vortice di aspirazioni e illusioni, come dimostra Mary in una lettera dai Tatti a Isabella Gardner, nel novembre 1911: «And we are running into debt to get one or two Persian miniatures by Behzad, and are awfully, awfully tempted by a fine statue by Niccolò Pisano»²⁷.

Lo stesso Martin sarebbe dietro il contrabbando delle due miniature mamelucche come opere dell'epoca di Saladino (cioè di due secoli anteriori rispetto all'età reale), a dimostrazione delle condizioni tortuose in cui l'intero mercanteggio si svolgeva. Così Rosenberg presentava le miniature a Mary:

Two very fine miniatures end of XIIth century (1180) of the time of Saladin, made at Bagdad, same set as yours, from Mr. Martin's & exhibited also at Munich!

Mr. Martin sold them to me in his calculations fr. 18500.- both, but as I made a business with some "échange" they came to me a little cheaper and I can offer you some at frs. 7000.- each ; but impossible lower. When I see dealers here selling 16th century miniature attributed to Behzad or school, or even without attribution for 5, 6 & 7000 francs (nothing to say against as they are fine) well I may consider very very cheap even given away, miniatures of the XIIth century of such character and of which only 8 copies are known in the world and of which none has ever been found since the 15 years ago that Mr. Martin found them at Constantinople.

Compared to the XVIth- century miniatures which are not so scarce, they ought to be worth £ 1000.-each sheet and I am sure the day will come soon when people evolving toward archaic periods will pay that for them.

I have also other miniatures of the same kind, smaller, but they are 1223/XIIIth century Bagdad / very good but by far not so fine as those of the end of XIIth century (1180) of which as said before only 8 copies – important – are known yet. Mr Martin has no more!²⁸

²⁵ Una prima descrizione della collezione di manoscritti e miniature è ETTINGHAUSEN 1961. Altre descrizioni parziali sono in VERTOVA 1969, PIEMONTESE 1984, SOUCEK 2001, BAILEY 2001 e 2002. Riferimenti occasionali a singoli pezzi della collezione si possono trovare in numerosi saggi specialistici; alcune indicazioni sono in CASARI 2014, p. 190, nota 54. Partner e interlocutrice nel percorso di acquisto e vendita fu naturalmente Isabella Stewart Gardner, la cui piccola collezione di arte islamica può essere considerata come un oltreoceanico equivalente di quella di Villa I Tatti; per essa si veda HORIOKA–RHIE–DENNY 1975, pp. 97-136.

²⁶ SIMS 1991.

²⁷ Mary Berenson a Isabella Gardner da Firenze, 7 novembre 1911 in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 494.

²⁸ Rosenberg a Mary Berenson, 19 gennaio 1912. Non è chiaro se l'alterazione fosse consapevole o meno: in ogni caso essa si fondava sulla confusione tra testo (effettivamente risalente alla fine del XII secolo, anche se probabilmente terminato nel 1206), e manoscritto, in questo caso appunto assai più tardo. Il testo di al-Jazari è conservato in numerose copie illustrate, e la bellezza e curiosità delle miniature ritraenti i diversi automi ne hanno fatto un oggetto di grande mercato nei primi decenni del XX secolo, con piccoli scandali e furiose discussioni, cui partecipò timidamente anche Berenson, raccogliendo sul tema bibliografia e informazioni. Si possono vedere COOMARASWAMY 1924 e HILL 1974. Il manoscritto in questione era stato reperito da Martin a Istanbul nel 1895, e poi da questi presumibilmente fatto in pezzi e svenduto (si veda DE RICCI 1913, p. 35). In una lettera da Istanbul dell'8 marzo 1928, Meyer-Riefstahl si diverte con Berenson sulla faccenda: «I have a surprise for you in Cospoli: I have found the manuscript from which the sheets of the treatise of automata come. It is in the library of Hagia Sophia. Our friend Martin must have known this all the time, while the polemique of Blochet, Claude Anet, Sarre, e tutti quanti about the date of the ms. was going on. It has formerly been studied by Carra del Vaux. I think it is a good joke on so-called science, that nobody took the trouble to follow the lead, given by Martin himself and to look up the book in Hagia Sophia. Please consider this as confidential as I want to publish the grand news in the Burlington» (BMBP).

L'archivio di Villa I Tatti fornisce una parziale ma affidabile testimonianza della vivacità di questa rete di contatti, e un obliquo angolo di osservazione sull'evoluzione dei gusti e la variazione di peso che si verificò nei riguardi di questo settore dell'arte, in Berenson e tra i suoi interlocutori, specialmente nei tre decenni chiave che precedettero lo scoppio della seconda Guerra Mondiale. Certamente, figure privilegiate negli scambi commerciali con Berenson nel settore dell'arte islamica (parallelamente all'affine settore dell'arte dell'Asia Orientale, all'epoca strettamente associato all'altro, agli occhi di Berenson) furono in particolare Rosenberg e Vignier. Con quest'ultimo in particolare sembra che Berenson abbia avuto un legame più profondo, testimoniato dalla presenza di un sostanzioso corpus di lettere nell'archivio, dai contenuti non puramente formali²⁹. Vignier peraltro rappresentava una finestra praticamente diretta sull'Iran, grazie alle spedizioni del fratello Émile, che tra il 1909 e il 1914 vi risiedette in maniera quasi ininterrotta³⁰.

Il primo ed anche il più significativo pezzo della sua collezione, però, Berenson lo acquistò da Claude Anet, che possedeva una galleria di nome «Perse» al 18 di Rue Godot de Mauroy. Dopo avergli venduto la bellissima *Antologia* di Baysunghur, nel 1910 per 16.000 franchi³¹, Anet, in una lettera del 25 novembre 1910, gli propone di unirla ad una elegante legatura d'altra provenienza ma della stessa misura del manoscritto (che gli offre al prezzo di 3500 FF, scontato da 5000). Da una breve lettera del 7 dicembre si capisce che Berenson accetta, ed è infatti chiaro oggi che la legatura dell'*Antologia* non è quella originale.

Sembra che Anet sia stato sin dall'inizio il principale riferimento di Berenson nel campo dell'arte persiana, citato già come «one of my friends» nelle prime lettere in cui comincia a manifestare il proprio entusiasmo. Berenson introdusse Anet anche a Isabella Gardner, di cui divenne il referente per i primi acquisti d'arte islamica, come si legge nella corrispondenza Berenson-Gardner, e inoltre lo aiutò ad allargare la sua cerchia di clienti. In una lettera datata 1-2 febbraio 1911, Anet ricorda a Berenson:

D'ici peu de temps je me permettrai de demander à votre amitié les lettres d'introduction que vous avez bien voulu me promettre pour les trois ou quatre Américains amateurs de Perse qui arrivent généralement à Paris aux premiers jours de printemps, Mr Fryer, Mr Walter de Philadelphie et le conservateur du Musée de Boston dont j'ai oublié le nom.

Del resto Anet gli era apertamente riconoscente: «Les affaires de "Perse" continuent à être très florissantes, et je sais bien que je vous en suis, pour une part, redevable»³². Anet era un altro personaggio degno di quell'epoca e quella compagnia: svizzero di nascita, ma naturalizzato francese, il suo vero nome era Jean Schopfer. Educato in letteratura francese, era stato anche un notevole tennista, vincitore del Campionato francese di tennis (oggi Roland Garros) nel 1892. La sua vena era però nella scrittura, ed aveva viaggiato come giornalista in Russia dove aveva redatto una corposa opera sulla Rivoluzione. In Iran era andato più volte, imparando la lingua persiana e scrivendo vari reportage, ricchi anche di consigli sulla 'caccia alle antichità'³³. Il legame con Berenson non andò però mai oltre la soglia professionale, e fu forse proprio la professione a determinarne l'interruzione nel 1916: nell'Archivio della Villa I Tatti sono conservati alcuni messaggi di Anet a Berenson da S. Pietroburgo, in cui, nel mezzo del dramma della guerra, separato dalla moglie e la figlia che si trovano a Nizza, gli chiede di saldare un debito residuo di 3000 franchi che risulterebbe dai conti del suo ragioniere. Non

²⁹ Si rimanda all'articolo di Alessandro Nigro in questo numero di «Studi di Memofonte».

³⁰ Si veda NASIRI-MOGHADDAM 2006.

³¹ Nota commerciale datata 18 ottobre 1910, BMBP.

³² Anet a Berenson, 25 novembre 1910, BMBP.

³³ ANET 1906, ANET 1924, ANET 1925.

abbiamo le risposte di Berenson, ma questi deve avere ben difeso la sua posizione, perché nell'ultimo messaggio, della fine di settembre di quello stesso anno, Anet porge le sue scuse più sentite per l'errore del suo dipendente. Poi, però, più nulla.

Pochi anni più tardi, dopo la fine della guerra, nel 1920, Anet pubblicò la sua traduzione di un'ampia raccolta delle quartine del poeta persiano Khayyam, che ancora oggi è considerata una delle migliori versioni francesi. Un'anticipazione Anet l'aveva offerta a Berenson, in un cartolina da Tbilisi nel 1913, sostenendo che nelle difficoltà del viaggio, talora si rallegrava recitando così a se stesso:

O Khayyam, si tu peux t'enivrer de vin, sois content.
Si tu es assis près d'un jeune visage, sois content.
Comme le compte de la vie se réduit à la fin en néant,
Suppose que tu n'es plus ; tu vis, donc sois content³⁴.

Il volume del 1920, che contiene una versione sensibilmente rilavorata di questa quartina, questa volta è singolarmente assente dagli scaffali della Biblioteca Berenson, che pure di Khayyam possiede altre traduzioni³⁵. Forse il rapporto si era proprio concluso male.

Del resto, in questa cerchia di rapporti che Berenson aveva tessuto intorno agli interessi persianistici, ve ne sono altri che lasciano aperti degli interrogativi. Del ruolo dello svedese Martin in questa fase degli studi e della circolazione di testi e miniature persiane sono solida testimonianza le sue varie opere sulla pittura già citate (ma anche sui tappeti³⁶), tutte accuratamente acquisite da Berenson per la propria biblioteca. E non vi è dubbio, dal tono delle menzioni del nome di Martin nelle lettere degli altri mercanti con cui Berenson trattava, che la sua autorità era da tutti rispettata³⁷.

Ma Martin, per circa due decenni dagli anni Dieci, ebbe una stabile base proprio a Firenze. In realtà sembra che Villa Martin, forse da lui stesso costruita, si trovasse proprio a Settignano³⁸. Naturalmente possiamo immaginare che i due si siano incontrati almeno in qualche occasione³⁹. Tuttavia sembra davvero strano che di questa familiarità, potenzialmente lunga vent'anni, non sia rimasta, per quanto io abbia potuto finora riscontrare, nessuna testimonianza, né alcuna traccia nell'archivio. In una lettera da Atene datata 8 febbraio 1933, Teodor Makridy Bey, vicedirettore del Museo Ottomano di Istanbul, che Berenson aveva conosciuto all'epoca del suo viaggio del 1928 – organizzatogli in buona parte, e con affettuoso rispetto, da Meyer-Riefstahl, ormai affermato storico dell'arte⁴⁰ – gli presenta la questione del Dr. Martin, anziano e malato, costretto su una sedia a rotelle, il quale, avendo pagato degli oggetti con disegni scoperti, riuscirebbe a lasciare Atene solo con una copertura a garanzia di 200 sterline da parte di Makridy stesso. Martin sostiene di poter coprire tale garanzia grazie ad una villa e una collezione d'arte a Settignano, in Firenze. Makridy chiede dunque lumi a Berenson, suo presunto vicino di casa. Purtroppo non abbiamo la risposta di Berenson, né il resto della corrispondenza tra i due dice niente sull'argomento. Quello che sappiamo è che

³⁴ Anet a Berenson, 12 settembre 1913, BMBP.

³⁵ O Khayyam, si tu es ivre de vin, sois heureux. / Si tu es assis près d'un adolescent sans rides, sois heureux. / Comme le compte de ce monde est à la fin néant, / suppose que tu n'es plus ; tu vis, donc sois heureux (*LES 144 QUATRAINS D'OMAR KHAYYAM* 1920, quartina 22).

³⁶ MARTIN 1908.

³⁷ Malgrado non siano stati pochi i casi in cui manifestò una dubbia etica professionale, del resto moneta corrente all'epoca, come per il manoscritto sugli automi, sopra ricordato. Per il caso del celebre Album Bellini, si veda ROXBURGH 1998.

³⁸ Così in ARNE 1918 e ARNE 1935. Malgrado le foto presenti in ARNE 1918, personalmente non sono ancora riuscito a identificare la villa. La questione richiederà qualche ulteriore ricerca.

³⁹ È di questa opinione WELCH 1985, ma senza particolari prove a sostegno.

⁴⁰ Su questo viaggio e i relativi contatti tra Berenson e Meyer-Riefstahl si veda CASARI 2014, in particolare pp. 198-200.

Martin riuscì effettivamente a lasciare Atene. Infatti fu portato a Vienna, dove fu curato quanto bastava per rimettersi in viaggio, raggiungere l'amata città del Cairo, e lì morire, appena un paio di mesi dopo, il 13 aprile 1933.

Anche qui, vale la pena di menzionare il necrologio che di lui fece il suo compatriota e collega archeologo iranista Ture J. Arne (1879-1965):

Con lui se ne è andato un raro tipo di svedese storico della cultura, un po' funzionario di museo, un po' diplomatico, un po' mercante d'arte, ma soprattutto un "connoisseur", un appassionato e intenditore d'arte di orientamento universale, che era allo stesso tempo anche un notevole egocentrico⁴¹.

Dobbiamo forse sospettare che Berenson temesse di specchiarsi troppo nel suo vicino di collina. Ma se rimane ancora da esplorare il rapporto diretto tra Martin e Berenson, abbiamo la certezza che un intenso rapporto intellettuale Berenson stabilì con l'altro grande studioso francese che aveva definito il campo degli studi di pittura persiana nei primi decenni del XX secolo, Edgar Blochet. Al contrario di molti suoi colleghi, Blochet non aveva mai fatto il mercante. Serio studioso, curatore delle collezioni di manoscritti della Bibliothèque nationale e autore di saggi in molti campi degli studi persiani e islamici, Blochet era un uomo assai erudito, ma anche uno spirito anticonformista, non poche volte criticato per le sue posizioni scientifiche, e certo non favorito da una certa sua refrattarietà alla socialità accademica.

La sua corrispondenza con Berenson, limitata al periodo 1930-1935 e dunque piuttosto tarda e di poco precedente la sua morte, manifesta evidentemente questi aspetti, ma rivela anche dei lati forse ancora più sorprendenti. Vale la pena di leggerne degli estratti uno di seguito all'altro:

Je vous remercie vivement des choses aimables que vous avez pris la peine de me dire dans la lettre que vous m'avez adressée; j'y suis d'autant plus sensibles que je n'y suis pas habitué, ayant toujours été combattu tant par les marchands et les collectionneurs, que par les orientalistes, ou soit-disant tels qui ne savent pas grand chose et ne font guère que se recopier les uns les autres sans aucune critique; ni les uns ni les autres n'entendent rien à la technique, et de plus, leurs avis sur les origines de la peinture persane, comme de celle de l'art grec et de l'art romain est une tentative audacieuse de falsification de l'histoire dans un but que j'ai indiqué dans le n° de janvier de la Revue critique d'histoire et de littérature qui se publie chez Leroux; cet article, d'ailleurs, m'a fermé les portes de cette Revue, car il y a des choses qu'il ne faut pas dire, si l'on ne veut pas encourir l'excommunication majeure.

Je suis très heureux que mon sentiment sur beaucoup de points coïncide avec le vôtre, car je me suis souvent demandé, en but à des attaques multiples, si c'était moi qui avais raisons ou si j'avais tort; cette unanimité des imbéciles car ils sont nombreuses dans cette époque de 'cretinità furiosa' dont a parlé Carducci dans une lettre, finit par faire impression; ce n'est pas cela, en vérité, qui m'empêcherait de continuer ces études si je trouverai le moyen de les imprimer, ce qui devient de plus en plus difficile, mais je trouve que j'en ai suffisamment dit sur ce sujet⁴².

Le sujet que vous traitez a infiniment plus d'attrait pour moi que la peinture orientale; l'art orientale, dans tous les domaines, est une manifestation secondaire de l'esprit humain, comme d'ailleurs les littératures orientales, sauf la Bible, pour l'Asie Antérieure, qui est un livre unique, et quelques ouvrages chinois; mais l'art et la littératures de l'Extrême-Orient sont vraiment très loin de nous et correspondent à une stylisation de la pensée toute différente de l'évolution du concept gréco-romain; je n'ai jamais compris comment l'on peut opposer l'art oriental à l'art gréco-romain; mais il faut bien dire que presque toutes les personnes qui se donnent la tâche

⁴¹ ARNE 1935, p. 129.

⁴² Blochet a Berenson, 12 dicembre 1930, BMBP.

d'écrire sur l'art sont des médiocres philologues ou historiens, et en parlent comme un sourd-muet des opéras de Wagner⁴³.

Mes théories ne sont pas à la mode; [...] il faut dire maintenant que ce sont les Turcs et les Mongols qui ont inventé les arts et les sciences⁴⁴.

Je vous remercie vivement de l'amabilité avec laquelle vous m'avez envoyé votre excellent article sur la peinture florentine; ces œuvres sont toute autre chose que les enluminures des livres musulmans, persans et arabes, devant les quels des gens sans aucune culture artistique tombent en admiration pour snobisme⁴⁵.

In un'occasione promette il prossimo invio a Berenson di un suo articolo, da poco uscito,

à propos des influences néo-platoniciennes sur la pensée musulmane; je ne pourrais pas dire dans cette Revue publiée par un ecclésiastique, avec une subvention du Vatican, que je considère le Christianisme comme une secte néo-platonicienne exploité par des Juifs; je l'ai, je pense, suffisamment laissé entendre dans les notes, et c'est tout ce que je pouvais faire⁴⁶.

Con l'avvicinarsi della pensione cresce un tono generale di rimpianto, mentre l'ultimo messaggio è una pietra tombale sugli studi arabi, persiani e turchi in Europa nell'epoca tra le due guerre:

En 1928, un savant persan, qui travaillait à Paris, fut obligé par son gouvernement d'aller au Congrès des orientalistes à Oxford, et de faire pour le Roi un rapport sur les travaux de ces messieurs. Il écrivit ceci, textuellement, dans son rapport que me montra le ministre de Perse à Paris, en me demandant mon opinion, et que je traduis: Il est inutile, désormais, que Sa Majesté dépense de l'argent dans un pareil but; je ne puis parler que de ce que je puis juger, sans présumer de la science des sinologues, des indianistes, des japonisants; mais ce que je puis affirmer, c'est que les très savants professeurs d'arabe, de persan et de turc, où je puis les contrôler, connaissent au maximum, et pas toujours complètement, l'alphabet des langues qu'ils enseignent...⁴⁷

I toni sono molto differenti dal frivolo entusiasmo che aveva caratterizzato le comunicazioni con gli amici e i mercanti negli anni dei grandi acquisti, ed è un vero peccato che non siamo in grado, per ora, di sentire in questa corrispondenza la voce di Berenson, che però quasi intravediamo. Certo, queste note sono soprattutto sorprendenti per ciò che ci dicono di Blochet medesimo, uno dei definitori di quel campo di studi, e dell'ambiente accademico degli studi islamistici del tempo. Ma le piccole cartoline di Blochet sono anche l'epigrafe finale sulla passione estetica di Berenson per l'arte islamica. Le difficoltà di relazione sperimentate negli anni Venti e Trenta nei suoi viaggi in Medio Oriente e Nord Africa⁴⁸ – dove in realtà era andato soprattutto in cerca delle radici della cultura greco-romana –, cui si aggiunsero l'ordalia del nazismo, della guerra, e – ad essi intrecciata – la sorte degli ebrei in Palestina, furono la cornice di una disillusione che in un certo senso non era solo estetica⁴⁹.

⁴³ Blochet a Berenson, 15 luglio 1931, BMBP.

⁴⁴ Blochet a Berenson, 1 gennaio 1932, BMBP.

⁴⁵ Blochet a Berenson, 1 maggio 1932, BMBP.

⁴⁶ Blochet a Berenson, 31 dicembre 1933, BMBP.

⁴⁷ Blochet a Berenson, 30 dicembre 1935, BMBP.

⁴⁸ Raccontati nelle sue lettere e diari, e nei diari di Mary (BERENSON 1933, BERENSON 1935, BERENSON 1938), e di Nicky Mariano (MARIANO 1964).

⁴⁹ Su questa cornice personale e intellettuale del disincanto di Berenson si veda CASARI 2014, in particolare pp. 196-203.

Nel suo affresco sulla storia universale dell'arte, l'arte persiana e araba sono collocate nella nicchia delle arti esotiche, cui non spetterà più il centro della scena:

The question of the exotic arts is more complicated. [...] Compared with our art of the last sixty centuries with its endless variety of subject matter, of material, of kind and quality, every other art, Chinese included, is limited. I had the good fortune to be one of the first to feel the beauty of the various exotic arts and to encourage collectors and dealers and amateurs to give them attention. Chinese art in particular fascinated me at a time when a connoisseur like Solomon Bing refused to believe that it existed at all apart from porcelain, lacquers, and *chinoiseries*. Even Chinese, by far the most valuable of all the arts from beyond our pale, can offer students of visual representation its landscape only, as an achievement that our painters have not equalled or surpassed. [...] The exotic arts soon weary. [...] Little more can be said of Islamic Persian and all 'Arab' arts, despite the exaggerated importance given recently to both. They must eventually find their place. But it will not be at the centre of the stage⁵⁰.

È davvero il malinconico tramonto di un percorso iniziato molti anni prima, nell'alba entusiastica del giovane studente che si riprometteva di studiare l'arabo e il persiano in Europa. Nelle carte e negli scritti di Berenson tra gli anni Quaranta e Cinquanta possiamo ancora trovare qualche nota relativa all'Iran e alla cultura persiana, specialmente menzionata come contraltare della cultura araba all'interno della civiltà islamica:

As a matter of fact, except for the alphabet, the Arabs gave nothing to Persia. Even Mohammedanism is a very different religion there from what it is in the Semitic world. Their verse owes nothing or mere expletives to the Arabs, and as for Persian art of any kind, it was absurd to speak of Arab influence, even if there were Arab art. Persian art owes a great deal to Central Asia, to the Turks, to reminiscences of Hellenistic achievement in the wide-flung Achemenide Empire. Of course I talk as one who has never been there, but I have seen endless reproductions, and ever so many original⁵¹.

Talora troviamo invece, specialmente negli scambi epistolari con i suoi corrispondenti viaggiatori, annotazioni relative alla situazione politica contemporanea, sulla quale Berenson amava restare aggiornato. Nel 1957 riceve, su richiesta, una lunga lettera da parte dell'amico Hugh Trevor-Roper (1914-2003) relativa al suo viaggio in Iran, un viaggio che sarebbe sempre rimasto tra i desideri inesauditi di Berenson. La lettera è un interessante profilo del paese, tanto in termini politici quanto di storia artistica, seppure ancora risente fortemente di quel filtro europeo di percezione – qui in particolare britannico – che aveva caratterizzato tutto il secolo precedente. Dobbiamo ritenere che Berenson l'abbia letta con compiaciuta soddisfazione:

I have owned you a long letter for a long time, – ever since I received yours in Persia. How infinitely remote my visit to Persia now seems; and yet it is only just a month since I returned. And how complacent I feel at having been to some place unknown to you! Of course you must go. [...] Not even in Italy, not even in Greece, have I seen such natural love of beauty, and especially of beauty in colour, as in Persia. [...] Persia, under a film of artificial stability, seemed to me full of revolutionary strains. It is a country of butterflies and dung. This of course makes it all the more interesting. [...] In many ways the country reminds me of Spain. Both, after all, are ancient countries upon which the Arabs and Islam imposed only a superficial, transient conquest. Both are high, bare, and disunited. Both are naturally poor. Both, in social habits and social structure, are incurably 'Oriental'. [...] Of that proud, sullen, reserved, equalitarian

⁵⁰ BERENSON 1948, pp. 239-241.

⁵¹ Diario di Bernard Berenson, 15 dicembre 1957, BMBP.

obstinacy which is so obvious in Spain there is in Persia no trace: instead there is an Irish blarney, an Italian subtlety, a Jesuitical sophistry.

When did this art, this charm, this love of beauty and colour come? When I looked at the ancient art of Persia, I found no trace of such qualities. [...] And yet Persian art of the late Middle Ages is so full of life and charm and the whole Persian character is now, and has so long been, colourful, sensuous, almost volatile in its lightness. It cannot have been the Arabs who brought in this new character to a once dull, majestic people. I suppose it must have been the Northern invaders, the Mongols, the Afghans, the Cossacks of the Steppes.

Now I have obeyed your instruction and written 'a long letter about Persia'⁵².

Tuttavia, il lascito più significativo di quel percorso, la preziosa collezione di manoscritti e miniature, giaceva sepolta in un canterano, solo sporadicamente e frammentariamente citata da qualche studioso. Eppure era una delle sole tre che avevano resistito integre dall'epoca della grande voga, negli anni prima della Grande Guerra: le altre due erano quella di Goloubew, acquistata dal Museum of Fine Arts di Boston nel 1914, e quella costituita da Henri Vever, acquisita dal Sackler Museum dello Smithsonian Institute nel 1986⁵³. Fu infine Richard Ettinghausen (1906-1979), allievo di Kühnel e di Sarre, che alla fine degli anni Cinquanta, mentre era curatore della Freer Gallery, contattò Berenson dopo aver visto delle riproduzioni delle miniature della sua collezione presso il Fogg Museum di Harvard. Cinque lettere di Ettinghausen a Berenson tra il 1950 e il 1957, e otto sue lettere a Nicky Mariano, testimoniano il processo di avvicinamento dello studioso tedesco a Villa I Tatti e alla collezione⁵⁴, e la successiva pubblicazione del primo catalogo di una selezione delle sue miniature, volume elegante, stampato dalle Officine Grafiche Ricordi di Milano, che purtroppo Berenson non riuscirà a vedere⁵⁵. Berenson però doveva aver gioito nel ricevere, nel 1957, questa nota di Ettinghausen che accompagnava l'invio di un suo articolo:

It is a study of Persian miniatures which was mainly written in 'I Tatti' where I also did a good deal of the research for it. This may be the first time that this has happened in your library, and it should prove how good it is even in this more unusual field⁵⁶.

Il vecchio Berenson, impegnato nella faticosa trattativa per lasciare la Villa come centro studi all'Università di Harvard, non avrebbe potuto ricevere conferma più autorevole della qualità della sua biblioteca anche in questo campo, collaterale sì, ma come abbiamo visto di costante presenza nelle sue attenzioni intellettuali.

Nel suo volume, Ettinghausen chiariva le questioni sospese delle false attribuzioni a Behzad, ma non esitava a dire che «the Berenson collection is of high quality and comprises examples of nearly all the schools known and available at that time»⁵⁷. Alla pubblicazione di quel volume dobbiamo anche uno tra i tanti articoli giornalistici celebrativi di Berenson che apparvero negli anni di poco successivi alla sua morte, articolo che vale la pena menzionare a chiusura di questo percorso lungo le oscillazioni del filo seguito nel presente studio. L'articolo fu scritto da Denys Sutton, editor della rivista «Apollo», e fu pubblicato sul «Financial Times» il 28 agosto 1962. L'*incipit* era un'aperta lode della vastità degli orizzonti di gusto e intelletto di Berenson:

⁵² *LETTERS FROM OXFORD* 2006, pp. 225-231.

⁵³ Si vedano SOUCEK 2001, p. 121; JEAN 1914; COOMARASWAMY 1929; LOWRY-NEMAZEE 1988.

⁵⁴ Lettere tutte conservate in BMBP.

⁵⁵ ETTINGHAUSEN 1961.

⁵⁶ Ettinghausen a Berenson, 19 agosto 1957, BMBP.

⁵⁷ ETTINGHAUSEN 1961, p. 5.

Anything which touches on the personality and career of Bernard Berenson is of perpetual fascination. He stands out as a character who marks an epoch, and his contributions to civilisation is as valid now as when he lived. Not least owing to the fact that he viewed art in a broad manner; his curiosity was considerable and he was concerned with Far Eastern Art as well as with Western⁵⁸.

L'articolo, una cui copia ritagliata fu inserita da Nicky Mariano in archivio, si intitolava «Persian Enchantment».

⁵⁸ SUTTON 1962, p. 14.



Fig. 1: *Festino primaverile*, da *Al-Rasā'il*, Trattati, noto come *Antologia* del principe Baysunghur, Herat 1427, f. 44r. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College



Fig. 2: *Kayumars in trono su montagne nevose*, da *Šāhnāme*, Libro dei Re, di Ferdowsi, epoca safavide, attribuibile al regno di Shah Tahmasp I, 1524-1576, f. 18v. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College

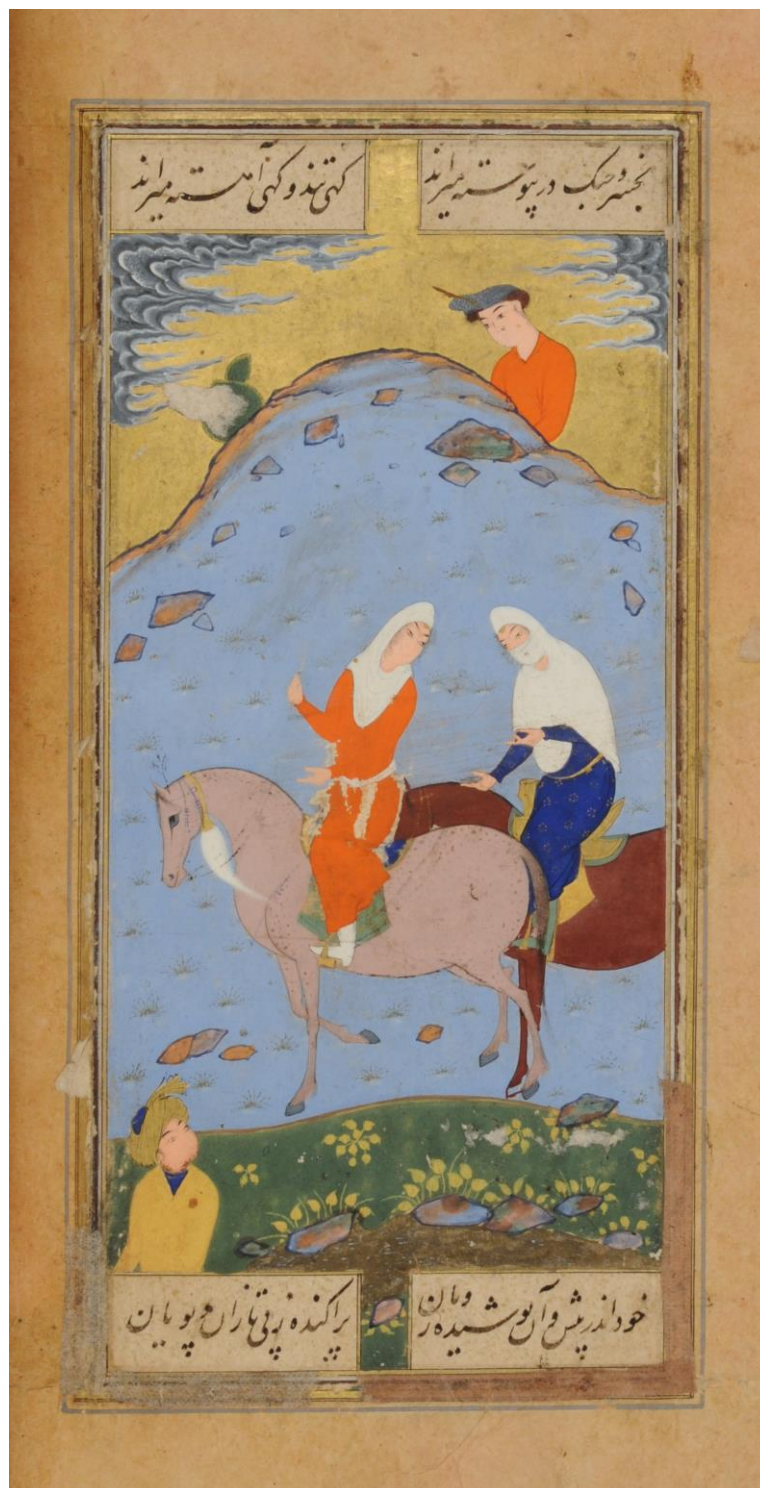


Fig. 3: *Širīn in viaggio con una dama di compagnia*, da *Farhād o Širīn*, Farhad e Shirin, di Mulla Vahshi Bafqi, circa XVII sec., f. 31v. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College

BIBLIOGRAFIA

AFTER ONE HUNDRED YEARS 2010

After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst» Reconsidered, a cura di A. Lermer, A. Shalem, Leida-Boston 2010.

ANET 1906

C. ANET, *Les Roses d'Ispahan. La Perse en automobile à travers la Russie et le Caucase*, Parigi 1906.

ANET 1924

C. ANET, *Feuilles persanes*, Parigi 1924.

ANET 1925

C. ANET, *La Perse et l'esprit persan*, Monaco 1925.

ARNE 1918

J.T. ARNE, *En Svensk Orientforskare. Dr Fredrik Martin 50 År*, «Ord och Bild», 27, 1918, pp. 257-266.

ARNE 1935

J.T. ARNE, *Fredrik Martin*, «Forvänneren», 30, 1935, pp. 129-136.

BAILEY 2001

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Mamluk, Ilkhanid, and Early Timurid Miniatures. Part I*, «Oriental Art», 47/4, 2001, pp. 53-62.

BAILEY 2002

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Turkman, Uzbek, and Safavid Miniatures. Part II*, «Oriental Art», 48/1, 2002, pp. 2-16.

BERENSON 1933

M. BERENSON, *A Modern Pilgrimage*, New York e Londra 1933.

BERENSON 1935

M. BERENSON, *Across the Mediterranean*, Prato 1935.

BERENSON 1938

M. BERENSON, *A Vicarious Trip to the Barbary Coast*, Londra 1938.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948.

BERENSON/MARIANO 1963

B. BERENSON, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. MARIANO, Londra 1963.

BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE 2014

Bernard Berenson: Formation and Heritage, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BLAIR–BLOOM 2003

S.S. BLAIR, J.M. BLOOM, *The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field*, «Art Bulletin», 85/1, 2003, pp. 152-184.

BLOCHET 1897a

E. BLOCHET, *Les miniatures des manuscrits musulmans. I*, «Gazette des Beaux-Arts», 27, 1897, pp. 281-296, e 28, 1897, pp. 105-118.

BLOCHET 1897b

E. BLOCHET, *Les miniatures des manuscrits musulmans. II*, «Gazette des Beaux-Arts», 28, 1897, pp. 105-118.

BLOCHET 1905a

E. BLOCHET, *Les origines de la peinture en Perse*, «Gazette des Beaux-Arts», 34, 1905, pp. 115-130.

BLOCHET 1905b

E. BLOCHET, *Les écoles de peinture en Perse*, «Revue Archéologique», 6/2, 1905, pp. 121-148.

BOMBARDIER 2013

A. BOMBARDIER, *Persian Art in France in the 1930s: The Iranian Society for National Heritage and Its French Connections*, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 192-212.

CASARI 2014

M. CASARI, *Bernard Berenson and Islamic Culture: Thought and Temperament*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 173-205.

COHEN 2013

R. COHEN, *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven-Londra 2013.

COOMARASWAMY 1924

A.K. COOMARASWAMY, *The Treatise of Al-Jazari on Automata*, Cambridge (MA) 1924.

COOMARASWAMY 1929

A.K. COOMARASWAMY, *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Parigi 1929.

DIE AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST 1912

Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910, Catalogo della mostra a cura di F. Sarre, F.R. Martin, con la collaborazione di M. van Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List, S. Schröder, I-III, Monaco 1912.

ETTINGHAUSEN 1961

R. ETTINGHAUSEN, *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Milano 1961.

GIERLICH 2013

J. GIERLICH, *Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre: Two German Pioneers in the Development of Persian Art Studies*, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 213-236.

GRUBE 1968

E. GRUBE, *The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th, and 17th Centuries*, Venezia 1968.

GRUBER 2012

C. GRUBER, *Questioning the 'classical' in Persian painting: models and problems of definition*, in *Islamic Art Historiography*, a cura di M. Carey, M.S. Graves, numero speciale di «Journal of Art Historiography», 6, giugno 2012:

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/05/gruber.pdf>

HERZFELD 1946

E. HERZFELD, *Friedrich Sarre*, «Ars Islamica», 11/12, 1946, pp. 210-212.

HILL 1974

D.R. HILL, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Dordrecht-Boston 1974.

HODGSON 1974

M.G.S. HODGSON, *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization*, I-III, Chicago-Londra 1974.

HORIOKA–RHIE–DENNY 1975

Y. HORIOKA, M. RHIE, W.B. DENNY, *Oriental and Islamic Art in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1975.

JEAN 1914

R. JEAN, *Une collection d'art asiatique. La collection Victor Goloubew*, «Les Arts», 145, 1914, pp. 10-31.

KRÖGER 2008

J. KRÖGER, *Friedrich Sarre und die islamische Archäologie*, in *Das Grosse Spiel: Archäologie und Politik (1860–1940)*, a cura di C. Trümpler, Essen-Köln 2008, pp. 274-285.

LABRUSSE 2011

R. LABRUSSE, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Catalogo della mostra *Le Génie de l'Orient*, Parigi 2011.

LENTZ 1990

T. LENTZ, *Changing Worlds: Behzad and the New Painting*, in *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, a cura di S. Canby, Bombay 1990, pp. 39-54.

LES 144 QUATRAINS D'OMAR KHAYYAM 1920

Les 144 quatrains d'Omar Khayyam, traduits littéralement par Claude Anet & Mirza Muhammad, Parigi 1920.

LETTERS FROM OXFORD 2006

Letters from Oxford: Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson, a cura di R. Davenport-Hines, Londra 2006.

LOWRY–NEMAZEE 1988

G.D. LOWRY, S. NEMAZEE, *A Jeweler's eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Washington 1988.

MARIANO 1966

N. MARIANO, *Forty Years with Berenson*, Londra 1966.

MARTIN 1908

F.R. MARTIN, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienna 1908.

MARTIN 1909

F.R. MARTIN, *Two Portraits of Bibzad, the Greatest Painter of Persia*, «Burlington Magazine», 15, aprile 1909, pp. 4-8.

MARTIN 1912a

F.R. MARTIN, *Les miniatures de Behzad dans un manuscrit persan daté 1485*, Monaco 1912.

MARTIN 1912b

F.R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*, I-II, Londra 1912.

MINIATURES PERSANES TIRÉES DES COLLECTIONS 1913

Miniatures persanes tirées des collections de MM. Henri D'Allemagne, Claude Anet, Henri Aubry, la comtesse de Béarn, Albert Besnard, Louis Cartier, Jacques Doucet, Victor Goloubew, Calouste Gulbenkian, Edouard Kann, Hagop Kevorkian, Raymond Koechlin, le Duc de Luynes, Georges Marteau, Rudolph Meyer-Riefstahl, Gaston Migeon, Jean Pozzi, R. Raoul-Duval, Léonce Rosengerg, Henri Vever ... et exposées au Musée des Arts Décoratifs, Catalogo della mostra a cura di G. Marteau, H. Vever, I-II, Parigi 1913.

MORRA 1965

U. MORRA, *Conversations with Berenson*, Boston 1965.

NASIRI-MOGHADDAM 2004

N. NASIRI-MOGHADDAM, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Parigi 2004.

NASIRI-MOGHADDAM 2006

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Marché de l'art en Iran au début du XXe siècle à travers la correspondance Vignier*, in *Fifth European Conference of Iranian Studies*, Atti del convegno (Ravenna 2003), a cura di A. Panaino, R. Zipoli, I-II, Milano 2006, II, pp. 439-444.

NECIPOĞLU 2012

G. NECIPOĞLU, *The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches*, in *Islamic Art and the Museum*, a cura di B. Junod, G. Khalil, S. Weber, G. Wolf, Londra 2012, pp. 57-75.

OKUMURA 2007

S. OKUMURA, *The Influence of Turkic Culture on Mamluk Carpets*, Istanbul 2007.

PIEMONTESE 1984

A.M. PIEMONTESE, *I manoscritti persiani della collezione Berenson*, in *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Traini, Roma 1984, pp. 631-639.

PORTER 2001

Yves PORTER, *France xi. Persian Art and Art Collections in France*, voce in *Encyclopædia Iranica*, X, New York 2001, pp. 156-162.

DE RICCI 1913

SEYMOUR DE RICCI, *Catalogue d'une Collection de miniature gothiques et persanes appartenant à Léonce Rosenberg*, Parigi 1913.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

ROCKE 2001

M. ROCKE, "Una sorta di sogno d'estasi". Bernard Berenson, *l'Oriente e il patrimonio di Villa I Tatti*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Atti del convegno (Firenze, 25-27 marzo 1999), a cura di A. Boscaro, M. Bossi, Firenze 2001, pp. 367-384.

ROXBURGH 1998

D. ROXBURGH, *Disorderly Conduct? F.R. Martin and the Bahram Mirza Album*, «Muqarnas», 15, 1998, pp. 32-57.

ROXBURGH 2000a

D. ROXBURGH, *Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910*, in *Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art*, a cura di L. Komaroff, numero speciale di «Ars Orientalis», 30, 2000, pp. 9-38.

ROXBURGH 2000b

D. ROXBURGH, *Kamal al-Din Bibzad and Authorship in Persianate Painting*, «Muqarnas», 17, 2000, pp. 119-146.

SALADIN-MIGEON 1907

H.-J. SALADIN, G. MIGEON, *Manuel de l'art musulman*, Parigi 1907.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*, Cambridge (MA) 1979.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Cambridge (MA) 1987.

SARRE 1912

F. SARRE, *Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910...Photographische original-aufnahmen...die in dem grossen Ausstellungswerk von Sarre-Martin nicht veröffentlicht sind*, Monaco 1912.

SECREST 1980

M. SECREST, *Being Bernard Berenson. A Biography*, Londra 1980.

SIMS 1991

E. SIMS, *Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafar-Nameh of 839/1436*, «Islamic Art», 4, 1991, pp. 175-217.

SOUCEK 2001

P. SOUCEK, *Walter Pater, Bernard Berenson, and the reception of Persian manuscript illustration*, «Res. Anthropology and aesthetics», 40, Autumn 2001, pp. 113-128.

SPALLANZANI 2007

M. SPALLANZANI, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Firenze 2007.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian Art*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 207-229.

SUTTON 1962

D. SUTTON, *Persian Enchantment*, «The Financial Times», 28 agosto 1962, p. 14.

THE FUTURE OF TRADITION 2010

The Future of Tradition – The Tradition of Future. 100 years after the exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich, a cura di C. Dercon, L. Krempel, A. Shalem, Monaco-Londra-New York, 2010.

THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER 1987

The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, a cura di R. van N. Hadley, Boston 1987.

THE SHAPING OF PERSIAN ART 2013

The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia, a cura di Yuka Kadoi, Iván Szántó, Newcastle upon Tyne 2013.

TIMUR AND THE PRINCELY VISION 1989

Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Catalogo della mostra a cura di T.W. Lentz, G.D. Lowry, Los Angeles-Washington 1989.

TIMURID ART AND CULTURE 1992

Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, a cura di L. Golombek, M. Subtelny, Leida-New York-Colonia 1992.

TROELENBERG 2010

E.-M. TROELENBERG, *Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art*, in *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010, pp. 37-64.

TROELENBERG 2011

E.-M. TROELENBERG, *Eine Ausstellung wird besichtigt: die Münchner "Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst" 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Francoforte 2011.

TROELENBERG 2013

E.M. TROELENBERG, *"The Most Important Branch of Muhammedan Art": Munich 1910 and the Early 20th Century Image of Persian Art*, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 237-253.

VERNOIT 2000

S. VERNIT, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-c. 1950*, in *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, a cura di S. Vernit, Londra 2000, pp. 1-61.

VERTOVA 1969

L. VERTOVA, *La raccolta Berenson di pagine e codici miniati*, «Antichità viva. Rassegna d'arte», 8/6, 1969, pp. 37-44.

WELCH 1985

S.C. WELCH, *Private Collectors and Islamic Arts of the Book*, in *Treasures of Islam*, a cura di T. Falk, Londra 1985, pp. 25-31.

ABSTRACT

L'articolo si propone di mettere in evidenza le tracce di un filo particolare della complessa trama di interessi intellettuali seguiti da Bernard Berenson nel corso della sua lunga vita, quello del rapporto con la Persia, – l'Iran – e la cultura e arte persiana. Se questo filo si svolge dai suoi anni giovanili a Harvard fino alle letture della sua vecchiaia a Villa I Tatti, tuttavia esso visse una fase di speciale impeto negli anni subito precedenti lo scoppio della Grande Guerra, quando Berenson comprò i pezzi pregiati di quella che è oggi la piccola ma preziosa sezione islamica della sua collezione d'arte: in particolare alcuni manoscritti e miniature persiani.

Nel seguire questo sentiero, Berenson si trovava al centro di una moda e di un mercato, caratterizzati da contraddittorie sfaccettature, il cui centro principale era Parigi. Dalle carte dell'archivio Berenson di Villa I Tatti, e da altri materiali, si ricava un profilo della rete di relazioni tessuta da Bernard Berenson con i mercanti e gli studiosi di arte islamica residenti a Parigi. Ancora dalla Francia, tuttavia, gli giungeranno in seguito anche messaggi di disincanto, che contribuiranno ad allontanarlo dal sincero apprezzamento dell'oggetto di quella breve e intensa passione.

This essay aims to bring to light some traces of a particular thread in the complex fabric of intellectual interests that Bernard Berenson pursued in the course of his long life: his relationship with Persia, – Iran – and Persian culture and art. While this thread can be traced from his young years at Harvard through to his readings in old age at Villa I Tatti, it nevertheless went through a period of special intensity in the years immediately before the outbreak of the Great War. During this time, Berenson bought valuable pieces that now constitute the small but precious Islamic section of his art collection: in particular, a number of Persian manuscripts and miniatures.

In following this path, Berenson found himself at the centre of a fashion and a market, characterised by contradictory features, whose principal centre was Paris. From the papers of the Berenson archive at Villa I Tatti, and from other materials, emerge a profile of the network of relationships that Bernard Berenson wove with the merchants and scholars of Islamic art based in Paris. It was also from France, nevertheless, that subsequent disenchantment would emanate, contributing to distance him from a sincere appreciation of the object of that brief and intense passion.

PROUST ET BERENSON: LE «HAMEÇON» FLORENTIN

Dans son éloge des «Impressions d'Italie» d'Hélène de Caraman-Chimay, pleines de «choses» qui «dureront autant que les chefs-d'œuvre qui les ont inspirées», Marcel Proust résiste mal à la tendance à l'hyperbole et à la flatterie qu'on lui a parfois reprochée. L'homme aux cinq mille *Lettres*, enchanteur mondain, n'en est pas moins un créateur d'univers, un poète dont les formules portent au-delà des destinataires et des circonstances. Lorsque ainsi il s'exprime en 1903, ébranlé par l'échec à finir *Jean Santeuil*, le roman de ses vingt ans, c'est à l'étude critique qu'il consacre ses journées, aux livres de John Ruskin qu'il annote et qu'il commente. Encore demeure-t-il attaché aux transpositions héritées des *correspondances* baudelairiennes, premier fondement de son esthétique. Les «choses» de la princesse de Caraman-Chimay, les «belles pages» qui racontent «les moines peintres et jardiniers» dans la Toscane du XV^e siècle

dureront toujours, car leur durée n'est pas bornée à celle de ces Gozzoli, de ces Angelico, de cette Florence ou Pise (si elles ne devaient pas durer toujours) puisque (si elles ont eu en elles leur point de départ, le hasard mystérieux de leur procréation) elles les dépassent de toute la hauteur d'une pensée qui se juge¹.

L'idée en germe ne cessera par la suite d'être développée, et encore à propos de la Toscane. Il s'agira pour l'écrivain d'exalter la gravure, la photographie d'illustration, les guides touristiques, tous ces instruments intermédiaires et qui mettent à distance le tableau, la statue ou le palais, parce qu'ils stimulent le rêve, quand une vision directe risque au contraire de le paralyser: «à Florence», s'inquiète le Héros de la *Recherche du temps perdu*, «mon imagination ne pourrait pas se substituer à mes yeux pour regarder»². Autant dire que l'amateur proustien cultive peu le *life-enhancement* cher à Bernard Berenson. Quelle «énergie vitale» attendre d'une œuvre *in absentia*, quel «fourmillement de la peau», quel «mouvement de la rétine et des muscles de l'œil»³ sans la continuité physique? Une confidence de Berenson en 1917, après la lecture de *Du côté de chez Swann*, peut troubler. Admiratif, l'historien de l'art signale les «réactions physiologiques»⁴ qui sont décrites, si comparables à celles qu'il a lui-même vécues intérieurement, et qu'auparavant il n'avait jamais trouvées exprimées dans un livre. Mais il s'agit bien évidemment de la sensibilité primitive du Héros, sujette à se transformer dans les volumes suivants du livre – qui sont alors à paraître –, non de la sensibilité de l'auteur.

Le défaut du moindre échange écrit entre Proust et Berenson confirme à sa façon l'incompréhension, sinon même la méfiance qui domine la relation entre les deux hommes: de leur anecdotique rencontre, aussi tardive que fortuite, on ne peut que remonter au constat d'une différence qui est, avant tout, celle de la vocation. Il est ici question, principalement, du

¹ PROUST/KOLB 1970-1993, XXI, p. 592-593; lettre à la princesse Alexandre de Caraman-Chimay, [15 juin 1903]. Voir aussi Hélène Bassaraba de Brancovan, princesse Alexandre de Caraman-Chimay, *Impressions d'Italie*, «La Renaissance latine», 15 juin 1903; PROUST/PICON 2007, pp. 18-37.

² Le fragment est tiré de la page 54 recto du Cahier de brouillon n° 35 d'*À la recherche du temps perdu*, conservé à Paris à la Bibliothèque nationale de France sous la référence d'inventaire «Nouvelles acquisitions françaises 16675» (ci-après abrégée en Marcel Proust, *Cahier 35*, BnF NaF 16675, fol. 54r). Pour une reprise dans le texte définitif, voir PROUST 1987-1989, II, *Le Côté de Guermantes* I, p. 441.

³ BERENSON 1953, p. 87. Je remercie Mme Pascale Kummer d'avoir mis à ma disposition sa bibliothèque d'ouvrages de Bernard Berenson.

⁴ Lettre à Nathalie Barney, 17 février 1917, éditée par François Chapon dans *Autour de Nathalie Barney*, Paris, Bibliothèque Doucet, 1976, et citée (avec une interprétation différente de la mienne) dans ROTILY 1990, p. 48.

côté de Proust. De ses sources, aujourd'hui mieux connues⁵. De ses brouillons désormais accessibles. Et à travers Berenson, à travers une certaine Italie, de ce que l'auteur et le Narrateur de la *Recherche*, en harmonie l'un avec l'autre, répudient.

Au début de 1918, Bernard Berenson depuis quelques mois est à Paris, où il contribue à l'effort militaire allié en rédigeant des rapports pour l'*Army Intelligence* des États-Unis. Il sort beaucoup, rencontre politiciens et diplomates, fréquente des journalistes, quelques compatriotes aussi comme l'écrivain Edith Wharton ou Walter Berry, président de la Chambre de commerce américaine. Précisément, c'est chez Berry qu'il dîne le soir du 20 janvier. Il y a là la marquise de Jaucourt, sa sœur la comtesse de Cuevas de Vera, l'Aga Khan et l'une de ses femmes – Cleope Magliano, rebaptisée «Cleopatra». À onze heures arrive «un homme aux cheveux foncés et plutôt longs», qu'on présente «comme étant Marcel Proust». Compliments d'usage: Berenson s'entend dire que ses propres livres ont été «le pain et la nourriture quotidienne» du visiteur tardif – et d'ailleurs ne s'en montre guère surpris, si l'on en croit le rapport qu'il adresse le surlendemain à sa femme, restée en Italie – «j'avoue que je me suis souvent demandé, en lisant *Du Côté de chez Swann*, si mes livres ne l'avaient pas influencé»(Figg.1-2)⁶. De fait l'échange d'amabilités n'ira pas au-delà, avec cet homme à la «voix et la diction étonnamment proches de celles de Montesquiou», et l'on cherche en vain dans quelque carnet ou lettre de Proust la moindre mention de la soirée, des hôtes, des mots échangés avec Berenson.

Il est vrai que Proust alors a bien d'autres soucis, à commencer par l'ultime mise au point de sa préface pour les *Propos de peintre* de Jacques-Émile Blanche. L'analyse critique de la méthode de Blanche, selon Proust trop fondée sur les souvenirs personnels et les traits biographiques, réveille ici la doctrine du projet d'essai *Contre Sainte-Beuve*, abandonné vers 1909-1910 au bénéfice de ce qui est devenu *À la Recherche du temps perdu*. Car la *Recherche* est, pour l'heure, l'essentiel: d'une part l'achèvement du manuscrit de mise au net du roman – les vingt *Cabiers* depuis *Sodome* jusqu'au *Temps retrouvé*, dont la rédaction coïncide à peu près avec les années de la Grande Guerre –, d'autre part l'édition du second volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont la composition pose tant de problèmes qu'il a «bien envie de quitter cet éditeur (la NRF)»⁷. On ajoutera enfin, de préférence aux fréquents problèmes de santé de l'écrivain et qui le font se plaindre «plus peut-être que je n'aurais dû»⁸, l'incident majeur de la semaine précédente, la nuit du 11 au 12 janvier, lorsque la police a investi l'hôtel garni du 11 rue de l'Arcade, dans le quartier de la Madeleine, «lieu de rendez-vous de pédérastes majeurs et

⁵ MARCEL PROUST ET LES ARTS 1999.

⁶ «[...] a dinner at Walter's [...] There were the Agha Khan [...] Cleopatra [...] Mme de Jaucourt & her sister a Mme de C. de Vera [...]. At 11 entered a dark rather long haired man [...] and was introduced as Marcel Proust. [...] voice and diction singularly like Montesquiou. We exchanged compliments & he asserted me that my books had been bread & meat to him. [...] I confess I often wondered while reading *Du Côté de chez Swann* whether my b[oo]ks had not influenced him».

La lettre citée, adressée par Bernard Berenson à sa femme Mary, est conservée dans les archives de I Tatti. Elle est datée «Jan.22.1918», rédigée en anglais, et comporte quatre pages à partir d'une feuille à l'en-tête du «40, Av. du Trocadéro / Passy 69-52» (adresse de l'appartement de Ralph Curtises, mis à la disposition de Bernard Berenson) pliée en deux. Un cliché scanner m'a été communiqué par Mme Ilaria della Monica, archiviste – que je remercie. Pour une mention et un commentaire de cette lettre, voir SAMUELS 1987, pp. 233-234; PROUST/KOLB 1970-1993, XVII, p. 70, n. 4; ROTILY 1990, pp. 45-52 et en particulier p. 47 et p. 51, n. 13. Walter Van Rensselaer Berry (1859-1929); Aga Khan III (1877-1957); Cleope Teresa Magliano (1888-1926), deuxième épouse de l'Aga Khan depuis 1908; Josefina Secundina de Atucha Lavallol, Mme Pierre Levisse de Montigny, marquise de Jaucourt (née en 1889); María de las Mercedes Apolonia de Atucha Lavallol, Mme Carlos Caro Podestad, comtesse de Cuevas de Vera (1887-1970).

⁷ PROUST/KOLB 1970-1993, XVII, p. 67; lettre à André Gide, 20 janvier 1918.

⁸ *Ibidem*, p. 65.

mineurs», pour y trouver au milieu de militaires convalescent ou en attente de réforme un certain «Proust, Marcel, 46 ans, rentier, 102, bd Haussmann»⁹.

Quelque chose de Montesquiou? À Berenson, Proust n'a rien dit de ses frasques, de même qu'il n'a rien dit de l'avenir de son œuvre, dont à cette date moins d'un cinquième est imprimé. Derrière un moment sans conséquence où les deux hommes, en vérité, ne font que se croiser et se toiser, c'est quinze ou vingt ans plus tôt que leurs souvenirs les portent. Selon toute vraisemblance, chacun entendait parler de l'autre, Proust de Berenson parce qu'il était déjà célèbre, Berenson de Proust parce qu'il était connu à Paris. La grande bourgeoisie juive de la capitale, quelque salon, les cercles érudits et la presse savante dessinaient des milieux communs, ou des intersections de milieux – sans revenir au plus fameux des parrains de Proust dans le monde, le comte Robert de Montesquiou, dont Berenson a longtemps cultivé l'attention, le remerciant de ses livraisons poétiques et lui adressant, une fois au moins, un de ses propres livres¹⁰.

Il est vrai que malgré une sorte de vraisemblance ou même d'évidence la possibilité du contact s'est souvent refusée¹¹. Émile Mâle, avec qui Proust correspond dès 1906, ne rencontre Berenson que vers 1926¹². Salomon Reinach, traducteur de Berenson et son introducteur auprès de collectionneurs parisiens, n'est qu'approché par Proust, peut-être en 1894¹³, sûrement en 1908, tandis que Joseph, le frère aîné de Salomon, ardent dreyfusard et, comme Proust, intime de Mme Straus, n'intéresse guère Berenson. Avec la «Gazette des Beaux-Arts» et avec le directeur et propriétaire de celle-ci, Charles Ephrussi, que tous deux connaissent, la proximité est plus manifeste. La «Gazette» et son supplément hebdomadaire, la «Chronique des arts et de la curiosité», figurent parmi les publications contemporaines les plus reconnues internationalement dans le domaine de l'histoire de l'art, en partie grâce aux soins attentifs d'Auguste Marguillier, secrétaire de la «Gazette» et directeur de la «Chronique», qui gère rue Favart une bibliothèque et une collection documentaire dont l'importance dans la formation proustienne a été soulignée¹⁴. Et cependant, aucun des articles de fond ici publiés par Berenson à partir de la seconde moitié des années 1890 n'est cité par Proust, même indirectement par l'intermédiaire des illustrations. Ainsi de la synthèse sur les tableaux italiens des musées de New York et de Boston, paru en 1896, ou de l'important mémoire sur le *Mariage de la Vierge* du musée de Caen, en 1899¹⁵. Ainsi encore de la «Correspondance d'Italie», à propos d'une exposition de maîtres anciens à Florence, qui paraît en juillet 1900, entre les deux numéros d'avril et août où figurent les 1^{er} et 2^e articles de Proust sur John Ruskin¹⁶. Ainsi toujours de l'importante contribution sur l'entourage de Botticelli, dont la deuxième partie est publiée dans le numéro de juillet 1899, alors que Proust emprunte à la livraison du 1^{er} août l'un

⁹ Voir MURAT 2005. Nous citons d'après cet article le rapport de police du commissaire Tanguy, conservé aux archives de la Préfecture de Police de Paris.

¹⁰ Voir les lettres de Berenson à Robert de Montesquiou du 5 septembre 1899 (Paris, BnF, Manuscrits, NaF 15123, f. 108-109), du 13 février 1901 (BnF, Manuscrits, NaF 15144, f. 39-40), du 2 novembre 1904 (Paris, BnF, Manuscrits, NaF 15050, f. 33-34); voir aussi BERTRAND 1996, I, p. 398, n. 50 – Antoine Bertrand signale l'envoi probable à Montesquiou, par Berenson, de *The Venetian Painters of the Renaissance* (3^e éd., 1901).

¹¹ En dehors du domaine particulier de l'histoire de l'art, on peut rappeler certains correspondants communs à Proust et Berenson – dans des périodes parfois décalées –, notamment Jean Cocteau, Abel Bonnard, René Gimpel, Élisabeth Greffulhe, Mary Nordlinger, l'abbé Mugnier, Jacques-Émile Blanche, Marthe Bibesco, Nathalie Barney. Sur Berenson et Jean Cocteau – que Proust connut vers la fin de 1910 –, voir, *infra*, C. PIZZORUSSO, *Jean Cocteau, un «ami fidèle» de Bernard Berenson*.

¹² ROTILY 1985, pp. 980-982.

¹³ Voir ici l'article d'Hervé Duchêne.

¹⁴ PICON 1999, pp. 80-87; *DICTIONNAIRE MARCEL PROUST* 2004, notice «Gazette des Beaux-Arts» (J. Picon), p. 415.

¹⁵ BERENSON 1896, pp. 195-214; BERENSON 1899a, pp. 273-290.

¹⁶ BERENSON 1900, pp. 79-83; PROUST 1900a, pp. 310-318 (PROUST/PICON 1999, pp. 105-115); PROUST 1900b, pp. 135-146 (PROUST/PICON 1999, pp. 116-130).

des plus convaincants modèles pour la future silhouette de Charles Swann, dans le détail d'une fresque donné par Pierre Gauthiez en complément de ses «Notes» sur Bernardino Luini¹⁷.

Il en va de même avec le «Burlington Magazine». En 1903, l'année où Berenson y fait paraître en deux parties son grand article sur Sassetta, le mensuel britannique procure à Proust des éléments importants pour une note sur «Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal», sans toutefois qu'on puisse relever de sa part la moindre marque d'attention en faveur du peintre siennois, ou du héraut de celui-ci¹⁸. Proust, dans sa *Correspondance* comme dans la *Recherche* s'attache à la peinture et à l'architecture de Venise plus qu'à celles du reste de l'Italie ; en dehors de la «Gazette des Beaux-Arts», il fréquente de préférence le fonds d'images de la collection des «Villes d'art célèbres» de l'éditeur Laurens, ainsi que la «Library Edition» des œuvres de Ruskin¹⁹.

Cependant l'expresse apparition de Berenson coïncide, chez Proust, avec son propre retrait des travaux historiques, son passage à la littérature de plein régime: si bien que l'Américain cristallise aux yeux du Parisien tout à la fois une approche périmée de l'art, et l'amorce d'une figure de roman. Une première fois, c'est à propos de Lucien Henraux. Mieux encore que son frère Albert, futur conservateur du musée de Chantilly, Lucien Henraux, peintre et futur conservateur au musée du Louvre, constitue une sorte de pivot entre les deux hommes, qui non seulement l'apprécient tour à tour à la manière d'un reflet de l'autre, mais qui ont avec lui une expérience similaire²⁰. «Berensonniste»²¹ selon Proust, Lucien Henraux sera plus tard pour Berenson le «giovane parigino [...], compagno di scuola e amico intimo di Proust»²²: de la même manière qu'il participe au voyage en automobile de Proust, en avril 1903, à Provins, à Saint-Loup-de-Naud et Dammarie-les-Lys, Lucien Henraux conduit Berenson, des années plus tard, par les routes d'Italie – un épisode dont le souvenir explique peut-être la dédicace posthume des *Three Essays in method* en 1926, un an après la mort d'Henraux, et qui palpite toujours dans *Rumour and Reflection*²³.

1906, l'année de l'accès *berensonniste* de Henraux, marque d'ailleurs une étape pour l'un comme pour l'autre. Proust a 35 ans, Berenson 41. Quelques mois auparavant, tandis que Berenson achetait *I Tatti*, Proust perdait sa mère. Deux événements importants et qui se trouvent reliés lorsque Proust, décidant la fin de son deuil, cherche un logement pour y emménager avec les meubles hérités de ses parents. «Avez-vous une idée de la fortune (dans le sens le plus vulgaire du mot) de M. Berenson?»²⁴: la question posée à Georges de Lauris, l'un de ses dévoués enquêteurs auprès des concierges d'immeubles où se trouvent des appartements à louer, annonce indirectement la rupture avec le passé familial, mais aussi la renaissance que va représenter d'ici quelques semaines, aux derniers jours de l'année, l'installation au 102, boulevard Haussmann – où en effet l'écrivain abandonnera les études

¹⁷ BERENSON 1899b, pp. 21-36; GAUTHIEZ 1899 («Fragments des fresques de l'Église de Saronno») non pag., en correspondance de la p. 96; voir PROUST 1987-1989, I, p. 563; voir aussi PICON 1999, p. 85.

¹⁸ BERENSON 1903a (septembre-octobre 1903); BERENSON 1903b (novembre 1903); l'article auquel se réfère Proust dans *Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal* («La Chronique des arts et de la curiosité», 7 et 14 novembre 1903) est *Dante Rossetti and Elizabeth Siddal: With facsimiles of five unpublished drawings by Dante Rossetti in the collection of Mr. Harold Hartley*, «Burlington Magazine», mai 1903.

¹⁹ PICON 1999, pp. 82, 85-87 («Villes d'art célèbres»); RUSKIN/COOK/WEDDERBURN 1903-1912.

²⁰ Albert Sancholle Henraux (1881-1953); Lucien Sancholle Henraux (1877-1926).

²¹ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 221; lettre à Georges de Lauris, [26 septembre 1906].

²² BERENSON 1992, p. 31.

²³ «Neither he [Carlo Placci] nor I owned a car for quite a while after motoring came in; but his French nephew, Lucien Henraux, did. For several years this sensitive, this quick and gifted youth – destined, alas ! to a premature end – came, spring and autumn, to take us to various parts of Italy, Piedmont, the Friuli, the Abruzzi, Calabria, Sicily» (BERENSON 1952, p. 22).

²⁴ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 247; lettre à Georges de Lauris, [peu après le 20 octobre 1906].

ruskiniennes, et composera l'essentiel de son œuvre romanesque. La copieuse correspondance avec Mme Catusse, amie de sa mère et dont il reste proche, nous apprend que la difficile élection d'un *chez-soi* s'accompagne pour l'orphelin d'une indépendance financière qui lui permet d'espérer «acheter un jour, si j'en découvrais un pour peu de choses, d'une part un primitif vénitien, d'autre part un primitif toscan, siennois ou romain». L'idée de «bibeloter», aussi longtemps surprenante que Proust «regrette de ne pouvoir sortir», cache en vérité un projet, non de collection, mais d'écriture, où la croissance attendue n'est pas celle des biens matériels. «Si j'étais riche je ne chercherais pas à acheter des chefs-d'œuvres que je laisserais aux musées mais de ces tableaux qui gardent l'odeur d'une ville où l'humidité d'une église et qui comme des bibelots contiennent autant de rêve par association d'idées qu'en eux-mêmes»²⁵.

L'allusion à Berenson, allusion péjorative, est d'autant plus plausible que, troisième occurrence en seulement quelques semaines, le dessein exposé par Proust à Mme Catusse respecte la ligne de partage tracée entre le dieu qu'il a adoré et qui désormais décline devant lui, Ruskin, et cet autre, l'historien à la *fortune* mystérieuse.

J'ai demandé à Ruskin (à son œuvre, non à son esprit seul, c'est une citation, ce n'est pas un pastiche) ce qu'il pensait de M. Berenson. Voici sa réponse (*Mornings in Florence* VI, 118) “[...] Il est une manière de s’y connaître en peinture qui est le fait des artistes, une autre qui est le fait des antiquaires et des marchands de tableaux. [...] Ils vous diront si une peinture peut être attribuée à un tel ou un tel mais sur ce que vaut la peinture elle-même ils n’ont aucune idée. [...]”²⁶.

Nul doute que Proust range Berenson du côté des antiquaires et des marchands. Nul doute non plus que, à la différence de Berenson, il n'achètera jamais aucun tableau primitif, ni même n'essaiera d'acheter de tableau, et pas plus toscan ou siennois que vénitien: car les achats d'objets destinés au *rêve par association d'idées* – objets à rêver en quelque sorte – sont aussi et d'abord des rêves d'achats.

Reste une part de fascination. Proust non seulement «aimerai[t] bien connaître Berenson»²⁷, mais il serait «bien content de savoir ce qui existe en français ou traduit en français de M. Berenson»²⁸ – une demande que fin 1906 et début 1907 il adresse une première fois à Lauris, grand ami des Henraux, puis à deux reprises à Auguste Marguillier, jusqu'à envisager d'emprunter les ouvrages disponibles «à la *Gazette*»²⁹. La *fortune*, le palais en Toscane? En 1908, comme déjà il se voit finir le grand livre de sa maturité – qui est en fait à peine commencé –, une silhouette apparaît. «Une fois mes travaux finis je crois que je partirai pour l'Italie [...], j'achèterai une petite maison au-dessus de Florence»³⁰. Et de cette petite maison, qui au gré des ans devient palais, on imagine aisément que la thébaïde de Berenson vient parfois donner le modèle, même si la référence absolue en ce domaine est la Villa alla Pietra,

²⁵ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 336, 337; lettre à Mme Anatole Catusse, [vers la mi-décembre 1906].

²⁶ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 241, 242; lettre à Georges de Lauris, [peu avant le 20 octobre 1906]. Sur la liberté de la traduction des *Mornings* ici proposée par Proust, voir *ibid.*, n. 5 p. 243.

On relève qu'ailleurs Proust ne s'interdit pas de reprocher à Ruskin ses erreurs d'attribution: «Pour varier de souffrances plus précises mon état habituel je viens d'être tout à fait malade et privé ainsi de vous remercier de votre carte charmante. Elle est bien ironique pour le pauvre Ruskin qui en effet n'a pas écrit sur Florence son chef-d'œuvre. Je crois qu'en ne se servant comme guide à Florence que de ses *Mornings* on ne verrait rien de ce qu'il y a à voir, et on s'exténuerait à arriver en haut d'une échelle à sept heures du matin pour distinguer un Giotto entièrement repeint qui n'en valait pas la peine. N'importe si je vais jamais à Florence ce sera pour “mettre mes pas dans ses pas”» (PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 75; à Mme Catusse, [peu après le 6 mai 1906]).

²⁷ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 242; lettre à Georges de Lauris, [peu avant le 20 octobre 1906].

²⁸ PROUST/KOLB 1970-1993, VI, p. 247; lettre à Georges de Lauris, [peu après le 20 octobre 1906].

²⁹ PROUST/KOLB 1970-1993, VII, p. 26; lettre à Auguste Marguillier, [vers janvier 1907].

³⁰ PROUST/KOLB 1970-1993, VIII, p. 149; lettre à Louis d'Albufera, [22 juin 1908].

propriété de la famille d'Horace Finaly, ancien condisciple de Proust au lycée Condorcet et son fidèle ami.

Le refus d'une histoire de l'art attributionniste personnifiée en Berenson tend ainsi à se confondre avec le renoncement à Florence, sanctuaire et ville-musée par excellence. De la métropole toscane, Proust apprécie la substance à travers le nom, détaché de la chose: le processus, également développé à propos de Balbec/Cabourg ou de Venise, trouve ici une expression d'autant plus pure que l'écrivain et le Héros de la *Recherche du temps perdu* vont ou finissent par aller, parfois même par retourner sur les plages de Normandie et sur la Lagune, tandis que jamais ils n'apercevront les collines de Fiesole ou de Settignano.

À l'automne 1899, comme il songe aux choses à «faire en Italie» et prépare le voyage qui, dans quelques mois, le conduira à Venise et à Padoue, Marcel indique à sa mère qu'il n'est pas «en ce moment en “désir de Florence”»³¹. L'expression, au surplus close à l'intérieur de guillemets, situe la ville hors de portée. Florence est trop loin, hors de *ce moment* et du temps présent. Elle est aussi trop près, et comme en avance sur l'hypothétique visite, car il s'agit moins d'un lieu que d'un sentiment: le *désir de Florence* est un état personnel et intérieur. L'année de la révélation de l'Italie, 1900, c'est à Venise que Proust effectue deux voyages, et c'est aux frontières de la Vénétie que, selon toute vraisemblance, il limite ses allées et venues, une fois sur place. La proposition faite en mai à son ami Léon Yeatman, lors du premier voyage, comporte dès l'énoncé une réticence:

On me dit – je sais si peu ma géographie et fais de temps en temps des découvertes de ce genre – que Venise n'est pas plus loin de Florence que Florence ne l'est de Milan. Je vous fais la proposition suivante. Venez donc passer un jour ou deux à Venise [...]. De mon côté, si je suis entraîné et bien portant, je vous suivrai peut-être à Florence (incertain), peut-être pas³².

Lors du second voyage, à l'automne, les circonstances climatiques sont invoquées, pour arriver au même résultat. Vers le 10 octobre, la veille de partir, Marcel prévoit d'«aller passer huit jours à Florence et Venise»³³. Puis, très vite, «Mille hasards ont retardé mon voyage et mille autres hasards le remettent comme on dit “sur l'eau”. Vu l'avance de la saison ce ne serait plus que Venise, Vérone et Padoue»³⁴.

Le même traitement à part de Florence s'observe lorsqu'il est question de la «cité des Lys» dans le *Cahier 2* et les brouillons du *Contre Sainte-Beuve* entre fin 1908 et début 1909³⁵, plus tard et de nombreuses fois dans le *Cahier 20*, où se constitue une séquence de ce qui va devenir *Du côté de chez Swann*³⁶. La périphrase, reliée à une étymologie sommaire et figée dans l'expression poétique, est ancienne et constante: «Florence», la pourvoyeuse des «lys béats» et [...] des iris [...] pâles et sans doute greffés “sur une rose”»³⁷ pour le tout jeune admirateur de

³¹ PROUST/KOLB 1970-1993, II, p. 357; lettre à Mme Adrien Proust, [2 octobre 1899]. La notion de *désir de Florence* revient en tête d'un des *Carnets* dont se sert Proust au début de 1908, considérés comme les premiers supports d'esquisses en vue du *Contre Sainte-Beuve* puis de la *Recherche* – «Profiter pour voir en quoi consistait le désir de mascaret, des tempêtes bretonnes, de Caen Bayeux, de Florence, de Venise» (PROUST/CALLU/COMPAGNON 2002, p. 147 (2, fol.2r).

³² PROUST/KOLB 1970-1993, II, p. 396, 397; lettre à Léon Yeatman, [peu avant le 3 mai 1900].

Sur l'articulation Venise/Florence et sur le peu de précisions dont on dispose concernant les voyages de Proust en 1900, je me permets de renvoyer au chapitre 3 de mon livre *Proust, Le corps neutre* (PICON 2016): «Une Andromède masculine».

³³ PROUST/KOLB 1970-1993, II, p. 412; lettre à Douglas Ainslie, [entre le 7 et le 11 (?) octobre 1900].

³⁴ PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 398; lettre à Douglas Ainslie, [vers mi-octobre 1900].

³⁵ Marcel Proust, *Cahier 2*; BnF NaF 16642 fol. 11r.

³⁶ Marcel Proust, *Cahier 20*; BnF NaF 16660 fol. 14r, 16r, 3v, 4r, 4v, 7r, 9r.

³⁷ PROUST/KOLB 1970-1993, I, p. 206; lettre à Robert de Montesquiou, [avril (?) 1893].

Montesquiou, la cité aux «Champs parfumés des lys aux souffles du printemps»³⁸ pour le trentenaire, prodigue l'un de ces «jours inouïs» où aime encore se plonger le lecteur de Mme de Noailles – «celui des roses écloses (Florence) où la terre est comme un navire»³⁹. Elle renvoie d'ailleurs aux années du tournant du siècle, lorsque Proust donnait à la «Gazette des Beaux-Arts» ses grandes pages critiques: Florence, la *Fiorenza* de Dante, cité des fleurs où resplendit la cathédrale Santa Maria dei Fiori, Sainte-Marie des Fleurs, est de matrice ruskinienne, comme l'est aussi la double association que développera le romancier, avec un tableau toscan des XIV^e-XV^e siècles et avec les premières heures de la journée – l'écrivain et philosophe britannique ayant avant lui proposé de rapprocher le nom de la ville et la peinture de Giotto, au début des *Mornings in Florence*⁴⁰.

Dans le roman, la ville emprunte une harmonique particulière au séjour que le père du Héros promet à celui-ci, pour le Carême, et qui fait que «La semaine de Pâques me semblait avoir quelque chose de toscan, Florence de Pascal»⁴¹. C'est auprès d'Albert Henraux que l'écrivain se renseigne, de façon à ajuster son motif au profil du Combray de la *Recherche*, et savoir «quelles fleurs il y a au début du printemps autour de Florence, si les marchands en vendent en plein vent sur le Ponte Vecchio, en quoi elles diffèrent de celles de Paris et de la province française (Beauce) et s'il y a des fresques à Sainte-Marie des Fleurs»⁴². Comme un pilier du livre, le passage consacré aux «Vacances de Pâques» est l'un des quatre choisis par Proust pour une prépublication de *Du côté de chez Swann*, le 25 mars 1913, dans *Le Figaro*.

Les rêves que nous mettons dans les noms restent hermétiquement clos, tant que nous ne voyageons pas; mais, dès que nous les entr'ouvrons, si peu que ce soit, dès que nous arrivons dans la ville, en eux le premier tramway se précipite, et son souvenir demeure inséparable à jamais de la façade de Santa Maria Novella.

Florence, et plus exactement «mon image de Florence», s'anime

en deux compartiments, comme ces tableaux de Ghirlandajo qui représentent le même personnage à deux moments de l'action; dans l'un, sous un dais architectural, je regardais à travers un rideau de soleil oblique, progressif et superposé, les peintures de Sainte-Marie des Fleurs; dans l'autre je traversais, pour rentrer déjeuner, le Ponte-Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones⁴³.

Que Florence, ainsi composée, échappe à l'épreuve de la connaissance concrète, c'est une nécessité. Un «gros mal de gorge» et une fièvre «tenace» compromettent le voyage pascal du Héros⁴⁴, si bien que se justifie *a posteriori* le «désir de Florence» de 1899, et plus exactement l'éternel désir, c'est-à-dire le non-désir, récurrent depuis 1912-1913 dans les *Cahiers* 34 et 35,

³⁸ PROUST/KOLB 1970-1993, III, p. 460; lettre à Georges Goyau, [décembre 1903].

³⁹ PROUST/KOLB 1970-1993, V, p. 202; lettre à Mme de Noailles, [4 ou 5 juin 1905]. Proust fait référence à *La Domination*, roman de la destinataire (Paris, Calmann-Lévy, 1905).

⁴⁰ Voir DICTIONNAIRE MARCEL PROUST 2004, notice «Florence» (A. Beretta Anguissola), p. 388. En ce qui concerne le texte des *Mornings in Florence* (1875-1877), voir RUSKIN/COOK/WEDDERBURN 1903-1912, XXIII.

⁴¹ Marcel Proust, *Cahier* 35, BnF NaF 16675, f. 53r. Voir aussi PROUST 1987-1989, II, *Le Côté de Guermantes* I, p. 441.

⁴² PROUST/KOLB 1970-1993, XI, p. 21; lettre à Albert Henraux [premiers jours de janvier 1912].

⁴³ Marcel Proust, «Vacances de Pâques», *Le Figaro*, 25 mars 1913, ici repris dans PROUST 1927, p. 112, 108. Le texte a été composé à partir d'éléments que l'on trouve principalement dans la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, «Noms de pays: le nom» – voir PROUST 1987-1989, I, pp. 379-385. Nb: Proust abandonne la référence à Ghirlandajo et revient à Giotto dans la version définitive de ce passage, le «soleil oblique, progressif et superposé» se transformant quant à lui en «soleil matinal, poudreux, oblique et progressif» (je souligne) (PROUST 1987-1989, I, *Du côté de chez Swann*, p. 382, 383).

⁴⁴ PROUST 1987-1989, I, *Du côté de chez Swann*, p. 386.

fixé dans le lointain et la routine sous la forme du «souvenir du désir de Florence»⁴⁵ et lorsque «renaquit en moi le désir de Florence»⁴⁶. L'exaltation parallèle de la Semaine sainte et du décor qui lui est affecté, celui de la ville aux tableaux et aux fleurs, permet au Héros de reconnaître son «double désir», ses craintes «d'être le jeu d'une double illusion»⁴⁷. Mais le transfert de substance ramène de manière imprévue à l'auteur, bientôt à l'histoire de l'art. L'année 1913, capitale pour l'œuvre puisque paraît mi-novembre, chez Grasset, *Du côté de chez Swann*, voit aussi un bouleversement dans la vie de l'écrivain. À une date inconnue entre janvier et juin, qu'on a pu situer vers fin mars, Proust accueille chez lui le jeune Alfred Agostinelli, qu'il avait employé comme mécanicien six ans plus tôt, et dont il tombe amoureux⁴⁸. Le «désir irrésistible de voir Florence» brûle à nouveau, dont Proust saisit tour à tour Mme de Noailles et René Blum⁴⁹, enfin Mme Straus à qui le même jour il confie «des peines que j'ai», qui «seraient peut-être un peu moins cruelles si je vous les racontais»⁵⁰. Un voyage écourté à Cabourg, de vives tensions boulevard Haussmann jalonnent les mois suivants: autant d'événements dont la proximité avec l'apparition du personnage d'Albertine, capital dans le redéploiement de la *Recherche* à partir de 1913, a été maintes fois soulignée, et qui appellent une interprétation dans les deux sens, de la vie vécue vers le roman, et retour⁵¹.

C'est durant la seconde quinzaine de novembre, entre la sortie de *Swann* en librairie et le départ précipité, la fuite d'Agostinelli – vraisemblablement le 1^{er} décembre⁵² – que renaît le principe du voyage, de la «maison tranquille, isolée, en Italie, n'importe où»⁵³, l'un et l'autre donnés comme répliques à la crise sentimentale. Dans une longue lettre à Mme Hugo Finaly, Proust envisage la silhouette de la villa *alla Pietra*, tâche de recomposer sa vie autour de l'essentiel, de la santé, de l'amour, de l'art:

J'ai failli être votre voisin, car je ne sais si vous avez su que mon état s'est beaucoup aggravé cette année j'ai énormément maigri, de plus j'ai eu et j'ai toujours de grands ennuis et tristesses et j'avais voulu louer une maison près [de] Florence et m'y installer tout à fait de façon à voir sans trop de fatigue toutes ces belles choses, mais j'y ai renoncé, provisoirement du moins⁵⁴.

Des exigences sans nombre, impossibles à satisfaire, le «besoin de louer une maison très grande où mon personnel puisse faire du bruit sans me réveiller, très sèche, et située de préférence sur un plateau un peu élevé, pas brumeux, pas dans un bas-fond»⁵⁵, montrent ce que le projet doit au pur fantasme, pour d'ailleurs se résoudre en janvier avec l'envoi d'un

⁴⁵ Marcel Proust, *Cahier 35*, BnF NaF 16675, fol. 51v.

⁴⁶ Marcel Proust, *Cahier 35*, BnF NaF 16675, fol. 52r.

⁴⁷ Marcel Proust, *Cahier 35*, BnF NaF 16675, fol. 53r.

⁴⁸ Voir là-dessus les travaux de Jean-Marc Quaranta et notamment sa contribution au colloque *Proust et ses amis*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 12 mars 2011.

⁴⁹ PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 107; lettre à René Blum, [14 mars 1913]. Voir aussi «J'aimerais infiniment que vous alliez à Florence où j'ai extrêmement envie d'aller» (PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 74; lettre à Mme de Noailles, [après le 16 février 1913]).

⁵⁰ PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 109; lettre à Mme Straus, [vers la mi-mars 1913]. Voir aussi PAINTER 2008, p. 644.

⁵¹ Je renvoie à la référence bibliographique essentielle sur la question de la datation du f. 28r du *Cahier 13* (BnF NaF 16653) où apparaît le nom d'Albertine: printemps-été 1913 (YOSHIKAWA 1976; YOSHIKAWA 1978). Les différents éditeurs de la *Recherche* en «Pléiade» divergent (printemps-été 1913 ou 1913-1914 pour Antoine Compagnon (PROUST 1987-1989, III, p. 1236-1241); premiers mois de 1914 pour Paul-Edmond Robert (PROUST 1987-1989, III, p. 1630-1657); entre mars et été 1913 pour Pierre-Louis Rey (PROUST 1987-1989, II, p. 1328-1329). Pour une transcription complète de la page-sommaire du *Cahier 13*, voir l'*Esquisse XLIV*, «Deuxième année à Balbec», PROUST 1987-1989, II, p. 926.

⁵² TADIE 1996, p. 709.

⁵³ PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 314; lettre à Jean-Louis Vaudoyer, [vers le 14 novembre 1913].

⁵⁴ PROUST/KOLB 1970-1993, XII, p. 340; lettre à Mme Hugo Finaly, [vers le 24 novembre 1913].

⁵⁵ *Ibid.*, p. 341.

exemplaire de *Swann* à une parente de Mme Finaly, Mme de Barbarin, qu'il attendra en «pensée» à la *Pietra*⁵⁶. Mais c'est dans les brouillons de la suite du roman, comme s'affirment Albertine et la passion jalouse du Héros, que le motif de la fuite de l'être aimé vient dire le prix de cet ailleurs inaccessible – et italien:

La séparation avait eu pour brusque effet de me mettre dans un état que je savais un état amoureux, le regret, et, de la même façon quoique inversement /puisque j'avais déjà connu Albertine/ /mais dans l'ordre du sentiment/ que les rêves de voyage quand je ne connaissais pas encore Balbec ou ~~Parme~~ Florence, de faire subitement d'Albertine ~~quelque chose~~ une personne qui n'existait pas, que mon imagination pouvait former à son gré⁵⁷.

Devant un tel étalonnage où se mesurent le désir de Florence et le désir de la jeune fille, une erreur semble se répéter: celle de Charles Swann qui, amoureux d'Odette, mettait à décrypter le sourire de la jeune femme et le sens de ses regards «plus de passion que l'esthéticien qui interroge les documents subsistants de la Florence du XV^e siècle pour tâcher d'entrer plus avant dans l'âme de la Primavera, de la belle Vanna, ou de la Vénus, de Botticelli»⁵⁸. De fait, s'il fallait rapprocher de Berenson un personnage de la *Recherche*, le seul qui vaguement conviendrait, parce qu'il est un peu historien de l'art, serait Charles Swann. Un historien de l'art qui d'ailleurs travaille davantage sur Vermeer de Delft que sur les Italiens et qui, lorsqu'il trouve dans la peinture de Botticelli – maître florentin et sujet d'étude de Berenson – un équivalent pictural de la femme dont il est amoureux, fait sa découverte plutôt hors de Toscane: il y a la *Vénus* et la figure centrale du *Printemps* du musée des Offices, certes, mais «la belle Vanna» aussi, figure de la fresque *Tornabuoni* déposée au Louvre, et surtout Zéphora, l'une des filles de *Jethro* à la chapelle Sixtine, et dont Proust connaît la grande copie exécutée par Ruskin en 1874, l'une des rares illustrations à figurer en couleurs dans la «Library Edition»⁵⁹. Un historien de l'art qui, enfin, alors qu'on lui propose un nouveau voyage en Italie, annonce qu'il ne lui reste «pas [...] plus de trois ou quatre mois à vivre»⁶⁰ – et s'apprête en effet à mourir.

Ainsi Florence est au seuil de la *Recherche*, identifiée aux erreurs de Swann et à l'échec de sa vocation. Dans le *Cahier 57* où prolifèrent, jusqu'en 1915, des éléments destinés au dernier volume, Proust note encore:

Important. Quand j'ai envie de partir pour Florence, dans cette matinée chez la princesse, je dirai ceci: Je me disais en hésitant il serait bon d'aller à Florence tout d'un coup je vis – ou plutôt cette vue me fut comme un hameçon – le Giotto de Santa Croce éclairé par le soleil tandis que le Ponte Vecchio était couvert de fleurs et aussitôt je me dis: mais non, il ne faut pas hésiter, il faut partir, je m'en souviens de ce Paradis à côté duquel j'ai vécu par deux fois des heures d'extase; et je suis resté à son seuil. Ses images comme des bandelettes divines ont pendant des semaines fermé mes yeux sur les réalités qui m'avoisinaient mais ce Paradis, ce monde extrêmement différent de tout ce que je connais, qui m'a donné le seul grand désir qui ait pu faire de ma vie pendant quelques jours une ivresse, je n'y pénétrerais pas, je ne l'aurais pas

⁵⁶ «Je ne sais pas si vous avez quitté Antibes. À tout hasard je vous envoie mon livre à Florence. Il vous y attendra et vous dira ma pensée constamment amie» (PROUST/KOLB 1970-1993, XIII, p. 65; lettre à Mme de Barbarin, [janvier 1914]). Mary Finaly, Mme Roger de Barbarin (1873-1918).

⁵⁷ Marcel Proust, *Cahier 71*; BnF NaF 18321, fol. 100v.

⁵⁸ PROUST 1987-1989, I, *Du côté de chez Swann*, p. 308.

⁵⁹ Sur la «belle Vanna» (*Giovanna Tornabuoni et les Trois Grâces*), voir EPHRUSSI 1882; voir aussi PROUST 1987-1989, I, p. 308. Sur Zéphora (*Les épreuves de Moïse*), voir RUSKIN/COOK/WEDDERBURN 1903-1912, XXIII (frontispice); voir aussi MARCEL PROUST ET LES ARTS 1999, p. 177, et PROUST 1987-1989, I, p. 221.

⁶⁰ PROUST 1987-1989, II, *Le Côté de Guermantes II*, p. 882.

connu, je mourrais sans avoir connu le Paradis, ce Paradis qui ne peut exister que pendant la vie. Partons!⁶¹

L'évidente stérilité de cette ultime projection, pourtant, éclatera: le Héros, se confondant finalement avec le Narrateur, ne sera pas voyageur, ni historien de l'art, mais écrivain – et le fragment ici reproduit ne sera pas inclus dans le livre.

Au mois de mars 1918, quelques semaines après la soirée chez Walter Berry, Proust avait éprouvé l'un de ces revirements passagers, et l'avait dominé. «Il faut me résigner, je ne connaîtrai jamais Florence»⁶². Peut-être reverrait-il Berenson, au mois de mai de l'année suivante; en tout état de cause ce serait la dernière fois⁶³. Plus tard, Berenson affirmerait que tout au long de sa longue fréquentation de Robert de Montesquiou, il ne l'avait jamais vu «du côté qui a rendu Charlus célèbre, Sodome»⁶⁴. Si Proust, après cela, restait à ses yeux du côté du Comte, à cause de la voix et des manières, ou plutôt s'apparentait à Charlus, héraut privilégié de l'uranisme dans la *Recherche*, l'historien ne le dit pas. Après la mort de Proust à l'âge de cinquante-et-un ans, à la fin de 1922, Berenson exprima le regret que son cadet n'eût pas vécu assez pour «ressentir, analyser et consigner l'épreuve du grand âge»⁶⁵ – une observation qui ne résiste pas complètement à la lecture du *Temps retrouvé*, publié posthume en 1927. Le dernier mot de la difficile rencontre devait revenir à l'écrivain, lorsque Philip Kolb éditerait ses *Lettres*. L'impossibilité de Florence, pour un Proust allergique aux pollens, était l'ultime leçon contenue dans le nom. «J'espère toujours avoir la santé nécessaire pour aller une fois à Florence, d'où il me semble qu'une automobile me conduirait aisément vous faire des visites à La Pietra. Mais vous n'y allez que quand tout est *fleuri* et à cette époque je n'oserais aborder l'Italie»⁶⁶.

⁶¹ Marcel Proust, *Cahier 57*; BnF NaF 16697 f. 27v. Pour une transcription de cette page, voir aussi PROUST 1987-1989, IV, p. 869, «esquisse XL, [Ébauches abandonnées sur le souvenir]» (variantes).

⁶² PROUST/KOLB 1970-1993, XVII, p. 144; lettre à Walter Berry, [16 ou 17 mars 1918].

⁶³ Philip Kolb signale une lettre de Berenson notant la présence de Proust chez Mme Hennessy le 16 mai 1919, dont toutefois Mme Ilaria della Monica ne trouve pas trace dans les archives de *I Tatti* (PROUST/KOLB 1970-1993, XVIII, p. 21).

⁶⁴ SAMUELS 1979, p. 63.

⁶⁵ SAMUELS 1987, p. 305.

⁶⁶ PROUST/KOLB 1970-1993, XI, p. 196; lettre à Mme Hugo Finaly, [peu après le 20 août 1912] (je souligne).

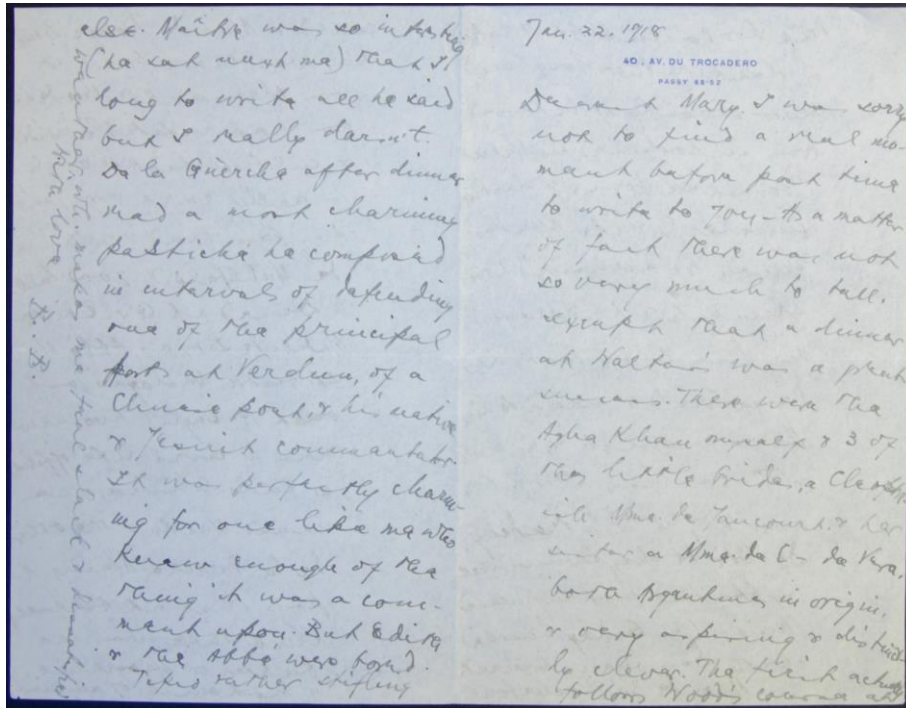


Fig. 1: Lettre adressée par Bernard Berenson à sa femme Mary, datée « Jan. 22. 1918 » (recto). *Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance*. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

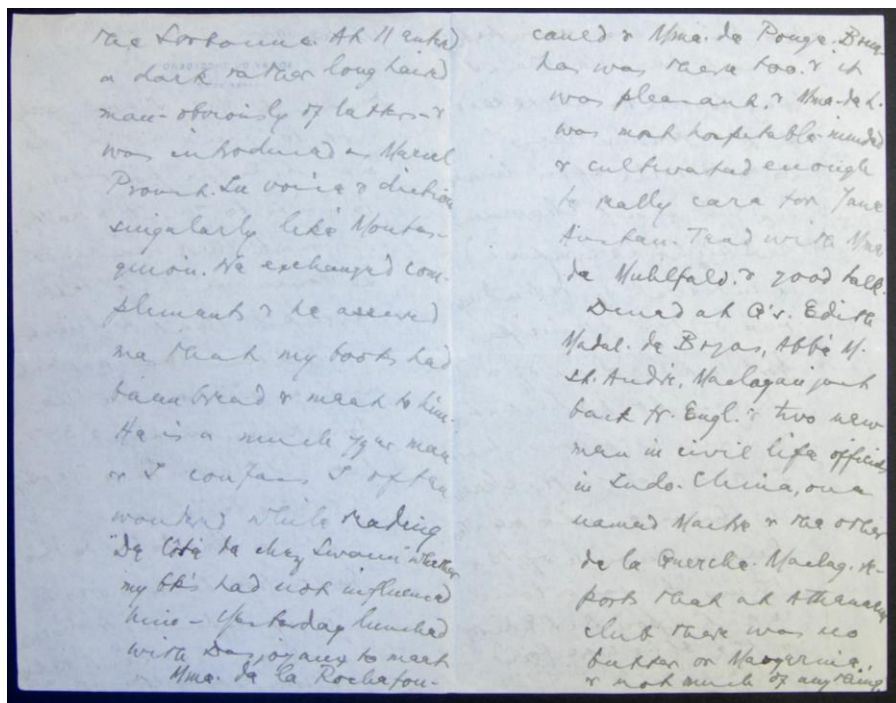


Fig. 2: Lettre adressée par Bernard Berenson à sa femme Mary, datée « Jan. 22. 1918 » (verso). *Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance*. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

BIBLIOGRAPHIE

BERENSON 1896

B. BERENSON, *Peintures italiennes de New York et de Boston*, «Gazette des Beaux-Arts», 1^{er} mars 1896, pp. 195-214.

BERENSON 1899a

B. BERENSON, *Le “Sposalizio” du Musée de Caen*, «Gazette des Beaux-Arts», 1^{er} avril 1899, pp. 273-290.

BERENSON 1899b

B. BERENSON, *Amico di Sandro (2^e et dernier article)*, «Gazette des Beaux-Arts», 1^{er} juillet 1899, pp. 21-36.

BERENSON 1900

B. BERENSON, *Correspondance d'Italie. Une exposition de maîtres anciens à Florence*, «Gazette des Beaux-Arts», juillet 1900, pp. 79-83.

BERENSON 1903a

B. BERENSON, *A sienese Painter of the Franciscan legend*, «The Burlington Magazine», septembre-octobre 1903, pp. 3-35.

BERENSON 1903b

B. BERENSON, *A sienese Painter of the Franciscan legend*, «The Burlington Magazine», novembre 1903, pp. 171-184.

BERENSON 1952

B. BERENSON, *Rumour and Reflection 1941-1944*, London-New York 1952.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Esthétique et Histoire des arts visuels*, traduction de J. Alazard, Paris, 1953

BERENSON 1992

B. BERENSON, *In Sicilia*, Milano 1992 (first edition Roma 1955).

BERTRAND 1996

A. BERTRAND, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquieu*, I-II, Genève 1996.

DICTIONNAIRE MARCEL PROUST 2004

Dictionnaire Marcel Proust, collectif, sous la direction de A. BOUILLAGUET et B.G. ROGERS, Paris 2004.

EPHRUSSI 1882

C. EPHRUSSI, *Les deux fresques du musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli*, «Gazette des Beaux-Arts», mai 1882, pp. 475-483.

GAUTHIEZ 1899

P. GAUTHIEZ, *Notes sur Bernardino Luini (1^{er} article)*, «Gazette des Beaux-Arts», 1^{er} août 1899, pp. 89-107.

MURAT 2005

L. MURAT, *Proust, Marcel, 46 ans, rentier*, «La Revue littéraire», n. 14, 2005

PAINTER 2008

G.D. PAINTER, *Marcel Proust (1871-1922)*, «Texto», Paris 2008 (London 1959; Paris 1965).

PICON 1999

J. PICON, *Un degré d'art de plus*, in *MARCEL PROUST ET LES ARTS* 1999, pp. 80-87.

PICON 2016

J. PICON, *Proust, Le corps neutre*, Paris, 2016.

PROUST 1900a

M. PROUST, *John Ruskin (1^{er} article)*, «Gazette des Beaux-Arts», avril 1900, pp. 310-318.

PROUST 1900b

M. PROUST, *John Ruskin (deuxième et dernier article)*, «Gazette des Beaux-Arts», août 1900, pp. 135-146.

PROUST 1927

M. PROUST, *Chroniques*, Paris 1927.

PROUST 1987-1989

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, I-IV, Paris 1987-1989.

PROUST/CALLU/COMPAGNON 2002

M. PROUST, *Carnets*, édition par F. CALLU et A. COMPAGNON, 1-5, Paris 2002.

MARCEL PROUST ET LES ARTS 1999

Marcel Proust et les arts, collectif, sous la direction de J.-Y. Tadié, exposition à Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999-2000, Paris 1999.

PROUST/KOLB 1970-1993

M. PROUST, *Correspondance de Marcel Proust*, édition de P. KOLB, I-XXI, Paris 1970-1993.

PROUST/PICON 1999

M. PROUST, *Écrits sur l'art*, édition par J. PICON, Paris 1999.

PROUST/PICON 2007

M. PROUST, *Correspondance*, édition par J. PICON, Paris 2007.

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», 97, 2, 1985.

ROTILY 1990

J. ROTILY, *Bernard Berenson et Marcel Proust*, «Gazette des Beaux-Arts», 132^e année, 1452^e livraison, Paris 1990.

RUSKIN/COOK/WEDDERBURN 1903-1912

J. RUSKIN, *The Works of John Ruskin*, edited by E.T. COOK and A. WEDDERBURN, I-XXXIX, London 1903-1912.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Cambridge (MA)-London 1979.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Cambridge (MA)-London 1987.

TADIE 1996

J.-Y. TADIE, *Marcel Proust*, Paris 1996.

YOSHIKAWA 1976

K. YOSHIKAWA, *Étude sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1976.

YOSHIKAWA 1978

K. YOSHIKAWA, *Remarques sur les transformations subies par la Recherche autour des années 1913-1914 d'après des cahiers inédits*, «Bulletin d'Informations proustiennes», 7, 1978.

ABSTRACT

Marcel Proust s'intéresse à Bernard Berenson et à son œuvre en 1906, alors que se dessine pour l'un et l'autre une période nouvelle: l'écrivain vient de perdre sa mère, l'historien conforte son installation dans la villa *I Tatti*. Outre quelques relations communes (Montesquiou, Lucien Henraux), les deux hommes ont fréquenté le même milieu de la presse savante («Gazette des Beaux-Arts»). Mais le Parisien voit en l'Américain, florentin d'adoption, un expert occupé à attribuer des tableaux, plus enclin au commerce qu'à l'amour de l'art.

Le goût de la collection et la passion de Florence sont l'objet d'un double renoncement de la part de Proust, qui alimente la doctrine développée dans la *Recherche du temps perdu*. D'une part l'écrivain ne saurait chercher à posséder des œuvres d'art. D'autre part, comme le confirment la *Correspondance* et de nombreux passages des brouillons du roman, la découverte de Florence ne peut être qu'éternellement différée.

La rencontre effective des deux hommes est tardive (1918) et peu éclairante. Tandis que Proust a figé dans son roman un personnage d'amateur d'art dans l'impasse (Charles Swann) et une Italie renaissante réduite à l'état de rêve (le «hameçon» florentin), Berenson pense découvrir dans *Swann* une clef de sa propre sensibilité.

Marcel Proust begun to be interested in Bernard Berenson's works in 1906, at a time when a new period was opening for both of them: Proust's mother had recently died and Berenson was electing Villa I Tatti as his residence. Besides having some common friends (Montesquiou, Lucien Henraux), they had frequented the same circles of the «presse savant» («Gazette des Beaux-Arts»). However, Proust considered the American Berenson, Florentine by adoption, as a mere expert only interested in attributing paintings and much more prone to the art trade than to the love of art.

For Proust, taste for collecting and love of Florence are the object of a twofold renounce which feeds the theory he developed in the *Recherche du temps perdu*. On the one part, the writer is not expected to collect works of art, on the other the discovery of Florence cannot but be ever deferred, as confirmed both in his correspondence and in several passages of the rough draught of his novel.

The actual meeting of the two men took place in late years (1918) and was disappointing. While Proust set in his novel the character of an amateur d'art at a dead end (Charles Swann) and limited the image of the re-emergent Italy to a daydream (the Florentine «hameçon»), Berenson thought to have discovered in Swann a key aspect of his own sensitivity.

**MORELLI, BERENSON, PROUST.
«THE ART OF CONNOISSEURSHIP»**

«Avez-vous une idée de la fortune (dans le sens
le plus vulgaire du mot) de M. Berenson?»
Marcel Proust a Georges de Lauris, 1906¹

Giunto ai suoi ottantaquattro anni, Bernard Berenson scriveva di sé riferendosi a quell'«equivocal thing, an “expert”»; agli occhi del pubblico «I soon discovered that I ranked with fortune-tellers, chiromantists, astrologers»².

Traspare da queste parole, come dall'intero libro da cui esse sono tratte, *Sketch for a Self-Portrait* (1949), una diminuita fiducia verso la figura del conoscitore, che non è solo quella del pubblico, ma di un uomo che non senza rimpianti fa i conti con la sua lunga vicenda di intellettuale.

Sul finire del secolo precedente il tono non poteva essere diverso. Nel 1902 Berenson si era deciso a pubblicare un saggio inizialmente destinato ad aprire un libro mai portato a termine. Il titolo *Rudiments of connoisseurship* dà l'idea della consistenza come appena sbizzata di una materia nondimeno per lui essenziale, sorta di muro portante di quell'ambizioso edificio che quel libro «on the Methods of Constructive Art Criticism» sarebbe stato nelle disattese intenzioni³. Il saggio, risalente al 1894 circa, nasceva quasi a caldo sull'onda della pubblicazione, appena quattro anni prima, dei *Kunstkritische Studien* sulle gallerie Borghese e Doria Pamphilj di Giovanni Morelli, «the great inventor», specifica Berenson, di un nuovo modo di fare connoisseurship (una scienza, aggiunge, vecchia nondimeno migliaia di anni)⁴, l'uomo che più di altri ebbe un peso nella sua formazione di conoscitore⁵.

Con la sezione «Concetto fondamentale e Metodo» si era infatti già aperto il libro di Morelli del 1890⁶. Al pari del botanico, del geologo e dello zoologo il moderno conoscitore era colui in grado di padroneggiare la natura materiale delle opere d'arte. L'intuizione, ossia «il senso innato per l'arte» o «l'impressione generale» sul quadro che giunge «alle prime occhiate» ad «indovinare l'autore di un'opera d'arte»⁷, veniva sostituita da una lenta conoscenza analitica fondata, come le altre scienze, sull'osservazione, l'esperienza e lo studio. Solo dopo aver secreto nel dettaglio le caratteristiche proprie di ogni artista, sulla base dello scrutinio dei dipinti sparsi nelle gallerie e nelle collezioni d'Europa, il buon conoscitore poteva dirsi abile all'attribuzione, capace di distinguere i testi autografi da quelli apocrifi, gli originali dalle copie, imitazioni, repliche di bottega. In tale opera, come noto, aveva un peso specifico l'esame delle caratteristiche morfologiche e fisionomiche della figura umana:

mi sia concesso qui nella Tribuna di richiamare la sua attenzione sulle forme proprie a Tiziano nell'orecchio e nella mano in questo suo eccellente ritratto del prelato Beccadelli (N. 1116). La prego di non impazientarsi se io la trattengo così a lungo su cose che a lei possono parere per

¹ CORRESPONDANCE 1970-1993, VI, p. 247.

² BERENSON 1949, pp. 35, 39.

³ BERENSON 1902, p. VI.

⁴ *Ivi*, p. VII.

⁵ BERENSON 1916, p. 41; BERENSON/MARIANO 1963, p. 348. Sui rapporti tra le due personalità, si veda BROWN 1993.

⁶ Oltre a MORELLI/ANDERSON 1991, si veda anche l'edizione a sé di questa parte del volume: MORELLI/D'ANGELO 1993 (in particolare l'*Introduzione* di P. D'Angelo).

⁷ Si farà di seguito sempre riferimento alla più recente edizione italiana dell'opera, pubblicata per la prima volta nel 1897; MORELLI/ANDERSON 1991, pp. 37, 38 (il corsivo è dell'autore).

ora molto insignificanti e persino ridicole; a me importa prima di tutto abituarla a tener conto, nella osservazione d'un'opera d'arte, *di ogni cosa, fin delle minime per sé stesse, perché col tempo imparerà che le più semplici bazzecole possono servire a mettere sulla buona via*⁸.

Nel momento di stendere le proprie osservazioni di metodo, Berenson metterà più in chiaro alcuni aspetti. Si coglie in tralice il suo desiderio di rendere sistematico un metodo che era stato esposto in maniera non sistematica, e di salvarlo dal ridicolo⁹, in un'intenzione di legittimazione, all'epoca ancora *in fieri*, dello statuto della connoisseurship. Berenson sapeva bene di avere molto, fin troppo in comune, agli occhi del mondo, con Morelli, dalle relazioni con il mercato antiquario alla passione per la pittura in Italia settentrionale tra XV e XVI secolo. Da qui anche un'altra ragione di senso del suo saggio.

Nel condividere l'opinione del suo maestro circa il carattere relativo delle fonti e dei documenti ai fini dell'attribuzione, Berenson ne spiega le motivazioni con delucidazioni assenti nei *Kunstkritische Studien*. La loro importanza non è negata recisamente, ma è accostata con criteri di vaglio tuttora condivisibili, per giungere ad un punto nodale: Morelli aveva affermato che «l'unico vero documento [...] in ultima analisi sta nell'opera stessa»¹⁰; Berenson parafrasa, in altri termini, che «In a sense, the works of art themselves are the only materials of the students of the history of art». «The work of art itself is the event»¹¹. Un altro elemento su cui il secondo pone l'accento è il valore dell'analogia quale fattore determinante (nel linguaggio chimico potremmo dire legante o reagente), nel lavoro di aggregazione e distinzione, in una parola di classificazione, svolto dal conoscitore: i documenti e le notizie tramandate sugli artisti acquistano valenza probante «only when confirmed by connoisseurship – which we may roughly define at once as the comparison of works of art with a view to determining their reciprocal relationship»¹²; ed infatti tale scienza «is based on the assumption that perfect identity of characteristics indicates identity of origin – an assumption, in its turn, based on the definition of characteristics as those features that distinguish one artist from another»¹³.

Berenson prosegue quindi sulla traccia di Morelli nel considerare essenziali i caratteri fisionomici tradotti dall'artista, che divengono distintivi, ossia individuali, quanto più appaiono ripetitivi, «less consciously [...] executed», stereotipati¹⁴. Nel concludere la sua classificazione di tali elementi, dal naso alle orecchie e alle mani, dai capelli alla bocca, dal cranio al movimento del corpo, lo studioso pone in rilievo come il loro esame non conduca ad un grado assoluto di veridicità. L'importanza di questi test soggiace ad una legge di relatività: cambia a seconda degli artisti, e all'interno della vicenda da essi percorsa l'analisi pone risultati differenti a seconda del segmento temporale al quale si applica; infine, come aveva già brevemente asserito Morelli, «the value of those tests which come nearest to being mechanical is inversely as the greatness of the artist. The greater the artist, the more weight falls on question of quality in the consideration of a work attributed to him»¹⁵.

La qualità. È questa una parola chiave che scorre lentamente come un rigagnolo in tutto il testo berensoniano¹⁶ per poi gonfiarsi e precipitare nelle pagine finali. Ponendosi come centrale parametro di valutazione, che travalica tutto il resto, «The sense of Quality is

⁸ *Ivi*, p. 62 (il corsivo è mio).

⁹ Egli sembra infastidito e deluso da alcune affermazioni di Morelli che avrebbero necessitato a suo giudizio di maggiori spiegazioni («The result of this consistently held attitude of this was that his method laid itself out to ridicule, and, what is worse, misunderstanding»; BERENSON 1902, p. VIII).

¹⁰ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 44.

¹¹ BERENSON 1902, pp. 119-120, per entrambe le citazioni.

¹² *Ivi*, p. 113.

¹³ *Ivi*, p. 122.

¹⁴ *Ivi*, p. 125.

¹⁵ *Ivi*, p. 147 (il corsivo è dell'autore).

¹⁶ *Ivi*, pp. 134, 140, 142, 144, 147.

undoubtedly the most essential equipment of a would-be connoisseur»¹⁷. Non ragioniamo più al livello della scienza, attenta ai «tricks, mannierisms, and mechanical tests»¹⁸ («the discussion of Quality belongs to another region than that of science»¹⁹), ma è anzi il ragionamento stesso a rivelare i propri confini, al di là dei quali si stende una pianura il cui accesso richiede altre doti, altre chiavi interpretative. «Our task, for the present, has limited itself to the consideration of the formal and more or less measurable elements in pictures with which the Science of connoisseurship must reckon. We have not touched the Art of connoisseurship»²⁰. Con queste parole lapidarie si chiude il saggio berensoniano, come il braccio di un ponte sospeso su un abisso.

Un saggio fortunato e assai discusso di Carlo Ginzburg di circa trentacinque anni fa ha indagato l'evolversi di un paradigma epistemologico nell'arco di secoli, focalizzandosi sui decenni a cavallo tra XIX e XX secolo, che videro prima l'affermazione del metodo morelliano, quindi la diffusione delle tesi di Sigmund Freud; e tra i due fenomeni il successo della letteratura poliziesca²¹. Con uno sguardo a volo d'uccello sulla storia della cultura che fa venire le vertigini allo specialista contemporaneo, lo studioso ha messo in rilievo il ruolo di Morelli nel codificare, nel contesto degli studi storico-artistici, quel paradigma indiziario la cui origine più remota rimonta agli inizi della storia dell'uomo, cacciatore nella sua lotta per la sopravvivenza. Un sistema conoscitivo non scientifico nell'accezione galileiana del termine, ma qualitativo, esperienziale, immerso nella concretezza e nel caso particolare, fondato sulla decifrazione di indizi, sintomi, tracce, perfino di quei 'detriti' dell'osservazione che Morelli e Berenson avevano traghettato nel campo della loro indagine e che avrebbero poi attratto l'interesse di Freud: «auch diese [die Psychoanalyse] ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem «refuse» der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten»²². È un metodo che ha alle sue spalle lo sviluppo di varie discipline, dalla scienza criminale alla semeiotica medica (per rimanere all'Ottocento), la quale permette di diagnosticare la malattia sulla base di sintomi apparentemente irrilevanti; ed è parimenti schiuso, nel primo Novecento, a fecondare la psicoanalisi così come la letteratura: «Si può dimostrare agevolmente – conclude Ginzburg – che il più grande romanzo del nostro tempo – la *Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario»²³.

Solo di recente lo studioso ha spiegato come alle leggi portanti di tale metodo egli sia giunto proprio attraverso la lettura di Proust e la comprensione delle modalità interpretative con cui lo scrittore si pone di fronte alla realtà²⁴. Nel frattempo, in un saggio dedicato alla centralità del *déchiffrement* nel processo di distillazione delle verità contenute nel romanzo, Mariolina Bongiovanni Bertini ha dedicato alcune note di rilievo sull'applicazione del paradigma indiziario nella letteratura proustiana²⁵.

Muovendo dalla definizione di connoisseurship data da Morelli e Berenson, la via che qui si intende percorrere prosegue con approfondimenti le tappe iniziali di questo percorso,

¹⁷ *Ivi*, p. 147.

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁹ *Ivi*, p. 147.

²⁰ *Ivi*, p. 148.

²¹ Il saggio (*Spie. Radici di un paradigma indiziario*), inizialmente edito nel 1978, è stato poi ripubblicato in aggiunta ad altri dello stesso autore: GINZBURG 1986, pp. 158-209. Circa i rapporti tra Morelli, Freud e la medicina, cfr. le osservazioni di J. Anderson, in MORELLI/ANDERSON 1991, pp. 504-505.

²² «Anche questa [la psicoanalisi] è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o «rifiuti» della nostra osservazione» (FREUD 1942-1973, X, p. 185, citato, in traduzione, da GINZBURG 1986, p. 162).

²³ GINZBURG 1986, p. 192.

²⁴ GINZBURG 2013.

²⁵ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 150-207, *speciatim* pp. 178, 183-187, 195-199 (il saggio in questione, *Redenzione e metafora*, era stato edito per la prima volta nel 1981).

nell'identificazione degli elementi distintivi della metodologia indiziaria presenti in *À la recherche du temps perdu*, dei canali e soprattutto delle ragioni che portarono Proust a privilegiare questo specifico indirizzo epistemologico.

La forma che traspare più in superficie in questa ricerca è la figura di Swann, il collezionista e fine conoscitore dei maestri antichi che, amante di Vermeer, segue il precetto morelliano di viaggiare da un museo all'altro: una *Diana al bagno* era stata acquistata dalla Mauritshuis come opera di Nicolas Maes, ma egli pensa che si tratti di un quadro autografo di Vermeer; è quindi necessario «studiare il quadro sul posto»²⁶. Ma quello e altri viaggi restano immaginari e Swann non sarà più che un conoscitore dilettante, le cui doti nel campo della pittura («fine intenditore di quadri») vengono ironicamente poste da Proust sullo stesso piano della sfera mondana («conoscitore di indirizzi giusti») ²⁷. Ma non senza un qual senso, perché solo chi è a conoscenza delle leggi e degli usi più specifici di quella complessa tribù che è l'universo sociale del faubourg Saint-Germain può muoversi, prima ancora che con disinvoltura, con discernimento, distinguendo la vera e falsa caratura dell'aristocrazia, oltre l'apparenza: «avec le coup d'œil exact et désabusé du connaisseur à qui on montre un bijou faux» Madame de Guermantes non tarda a smascherare una duchessa da due soldi²⁸; e il duca suo marito può affermare qualcosa di simile circa la signorina di Stermaria, «d'un air de connaisseur»²⁹. Quest'ultimo è tuttavia miglior intenditore mondano che di quadri, allorché Swann riconosce la tela della sua collezione, dal primo attribuita a Velazquez, come una crosta³⁰. La medesima scienza analitica, cresciuta nella consuetudine, che nella sfera sociale permette di fare valutazioni simili, nel campo artistico, alle distinzioni tra originali e imitazioni, autografi e opere di bottega, si può applicare al settore ancillare della moda: il barone di Charlus possedeva in maniera particolare

le don d'observer minutieusement, de distinguer les détails aussi bien d'une toilette que d'une "toile". [...] Il reconnaissait immédiatement ce à quoi personne n'eût jamais fait attention, et cela aussi bien dans les œuvres d'art que dans les mets d'un dîner (et de la peinture à la cuisine tout l'entre-deux était compris)³¹.

L'intuizione fulminea non è tanto, in questo esempio, una dote innata, quanto il frutto dell'esperienza unito ad un talento individuale.

Quelli ora esposti sono riferimenti alla connoisseurship che non scendono oltre una generica applicazione del metodo e che possono apparire isolati, ma in un passo più ampio Proust dimostra di conoscere a fondo la natura concreta, materiale del lavoro dell'esperto (nell'accezione soprattutto dell'iconografo, in questo caso), nella visione di Saint Loup che espone al Narratore alcune leggi della scienza militare:

Des incidents en apparence insignifiants, mal compris à l'époque, t'expliqueront que l'ennemi, comptant sur une aide dont ces incidents trahissent qu'il a été privé, n'a exécuté en réalité qu'une partie de son action stratégique. De sorte que, si tu sais lire l'histoire militaire, ce qui est récit confus pour le commun des lecteurs est pour toi un enchaînement aussi rationnel qu'un tableau pour l'amateur qui sait regarder ce que le personnage porte sur lui, tient dans les mains,

²⁶ PROUST 1983-1993, I, p. 427 (*Du côté de chez Swann*).

²⁷ *Ivi*, II, pp. 821, 823 (*Sodome et Gomorrhe*). Cfr. anche PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 239.

²⁸ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 70-71 (*Sodome et Gomorrhe*).

²⁹ *Ivi*, II, p. 865 (*Le côté de Guermantes*).

³⁰ *Ivi*, p. 868.

³¹ *Ivi*, III, p. 713 (*La Prisonnière*); Charlus possedeva «il dono d'osservare minuziosamente, di distinguere i dettagli di una *toilette* non meno che d'una "tela". [...] Riconosceva immediatamente cose a cui nessuno avrebbe mai badato, e questo sia nelle opere d'arte che nelle portate d'un pranzo (e in tutto ciò che è compreso fra la pittura e la cucina» (PROUST 1983-1993, III, pp. 610-611).

tandis que le visiteur ahuri des musées se laisse étourdir et migrainer par de vagues couleurs. Mais, comme pour certains tableaux où il ne suffit pas de remarquer que le personnage tient un calice, mais où il faut savoir pourquoi le peintre lui a mis dans les mains un calice, ce qu'il symbolise par là, ces opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont, si tu veux, comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'étymologie, comme l'aristocratie des batailles nouvelles³².

Il brano è rilevante anche per il chiaro valore conferito agli «incidenti apparentemente insignificanti, a suo tempo fraintesi», paragonabili ai dettagli minori dei quadri, dell'osservazione, che attendono di essere interpretati. In questo contesto proustiano ha un senso considerare tali fattori in relazione agli studi di Charles Darwin sull'origine delle specie, già evidenziati dagli studi come precedenti dell'attenzione conferita da Morelli alle apparenti 'quisquillie'³³:

The importance, for classification, of trifling characters, mainly depends on their being correlated with many other characters of more or less importance. [...] If several trifling characters are always found in combination, though no apparent bond of connection can be discovered between them, especial value is set on them³⁴.

Il senso è nel noto interesse manifestato da Proust per Darwin, espressamente menzionato più volte nel romanzo, specialmente in relazione alla botanica e alla fecondazione dei fiori.

Le analogie sono, tanto per l'esperto d'arte (si pensi alla definizione di connoisseurship data da Berenson) quanto per lo scienziato lo strumento primario di ogni classificazione. Proust aveva ben chiaro tale concetto e lo mise in rilievo nelle prime righe della sua *Introduzione*, edita nel 1904, a *La Bibbia di Amiens* di John Ruskin: quando osserviamo diversi ritratti di Rembrandt riuniti in una stessa stanza siamo colpiti dagli elementi comuni che essi condividono e il fine di ogni operazione critica dovrebbe proprio essere quello «de discerner, par une sorte d'expérience, les traits permanents du caractère, c'est la variété des œuvres», aiutando «le lecteur à être impressionné par ces traits singuliers», mettendo «sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain», come di un artista o di un compositore³⁵.

Ritornando al discorso di Saint Loup, questi aggiunge come di fronte ad una decisione da prendere i grandi generali, come certi chirurghi, vadano oltre la lettura in filigrana delle

³² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 410 (*Le côté de Guermantes*); «Incidenti apparentemente insignificanti, a suo tempo fraintesi, potranno spiegarti che il nemico, il quale contava su un aiuto di cui, come rivelano quegli incidenti, è rimasto privo, ha eseguito, in realtà, solo una parte della sua azione strategica. E così, se sai leggere la storia militare, quello che per un lettore comune non è che un confuso racconto diventa per te una concatenazione razionale, come può esserlo un quadro per l'intenditore capace di vedere che cosa indossi o tenga fra le mani il personaggio effigiato, mentre lo sprovveduto visitatore di musei si lascia stordire e intontire da una vaga accozzaglia di colori. Ma, come per certi quadri non è sufficiente notare che il personaggio regge un calice, ma bisogna sapere perché il pittore gliel'ha messo in mano, che cosa simboleggia, così le operazioni militari, anche a prescindere dal loro fine immediato, sono di solito, nella mente del generale che dirige la campagna, ricalcate su antiche battaglie che costituiscono, se vuoi, il passato, la biblioteca, l'erudizione, l'etimologia, l'aristocrazia delle nuove battaglie» (PROUST 1983-1993, II, pp. 130-131).

³³ ANDERSON 1987, p. 52; PAU 1993, pp. 306-307.

³⁴ DARWIN 1909, pp. 455, 456.

³⁵ M. Proust, in RUSKIN 1904, pp. 9-10; il critico dovrebbe «notare, come in una specie di esperimento, i segni immutabili del carattere e la varietà delle opere [...]; aiutare il lettore a rilevare questi segni singolari, mettere sotto i suoi occhi i modi analoghi che gli permettano di considerarli segni essenziali del genio di uno scrittore» (M. Proust, in RUSKIN 1988, pp. 11, 12). L'edizione originale della *Bible d'Amiens* di J. Ruskin, tradotta e annotata da M. Proust, è consultabile in linea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80148w>.

battaglie antiche su quelle moderne: «Tu verras Napoléon ne pas attaquer quand toutes les règles voulaient qu'il attaquât, mais une obscure divination le lui déconseillait», aggiunge Saint Loup³⁶. Da un lato quindi l'esperienza, dall'altro «il fiuto, la divinazione» che ispirano lo stratega³⁷. Sono questi termini di cui già si era servito Berenson per definire la dote propria di un genio: «The insight of a Morelli, the power of divination given to a Furtwängler, are high gifts, but for their proper exercise they require adequate facts»³⁸.

Morelli si era laureato in medicina, Conan Doyle e Freud erano medici e così Adrien Proust, il padre dello scrittore, specialista in igiene. Proust, come è noto, visse gran parte della sua vita come un malato cronico. Sede privilegiata, nella *Recherche*, dell'esercizio del metodo indiziario è infatti la medicina, di cui si potrebbero citare varie esemplificazioni. All'occhio affinato dall'esperienza clinica del dottor Du Boulbon basta uno sguardo per comprendere un'intera linea di successione familiare, dalla nonna al Narratore, in fatto di ipersensibilità nervosa e ipocondria, ben oltre la malattia fisica: «Croyez-vous, madame, qu'il ne m'a pas suffi de voir vos yeux, d'entendre seulement la façon dont vous vous exprimez, que dis-je? De voir madame votre fille et votre petit-fils qui vous ressemblent tant, pour connaître à qui j'avais affaire?»³⁹.

I termini dell'esposizione del metodo sono analoghi alla scienza militare: il «fiuto», il «colpo d'occhio» di Cottard, riconoscono velocemente la causa delle soffocazioni del Narratore⁴⁰. O quanto meno credono, come nel caso di Du Boulbon, di riconoscere. Sappiamo quale opinione nutrisse Proust sull'infallibilità della medicina. Ma qui non è in discussione la veridicità del responso diagnostico, analogamente all'attribuzione, azzeccata o fallace, del *connoisseur*, ma l'applicazione di un metodo.

Da questi esempi ci rendiamo anche conto di come il paradigma indiziario, nei diversi settori di indagine nei quali si esercita, si avvalga della percezione sensoriale come medium fondante del processo conoscitivo: l'occhio di Du Boulbon e di Cottard, quindi l'orecchio. A proposito di quest'ultimo organo di senso, vale di nuovo Du Boulbon («sentire il modo in cui vi esprimete»), ma anche il Narratore, il quale, superate le prime ingenuità e venuto a conoscenza dei diversi volti che può assumere il mondo del piacere, può dire che «je n'aurais pas eu besoin, pour donner un diagnostic, de poser des questions, d'ausculter»; «à mon oreille exercée, comme le diapason d'un accordeur» basta il tono della voce per identificare le preferenze sessuali del barone di Charlus e di Monsieur de Vaugoubert. «Un clinicien n'a même pas besoin que le malade en observation soulève sa chemise ni d'écouter la respiration, la voix suffit»⁴¹.

L'occhio è inoltre strumento dell'investigazione al servizio del desiderio erotico, come dimostra nuovamente Charlus: «il se contentait seulement, détournant par moments le regard

³⁶ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 412 (*Le côté de Guermantes*); «Napoleone non attacca se un'oscura divinazione glielo sconsiglia» (PROUST 1983-1993, II, p. 133).

³⁷ PROUST 1983-1993, II, p. 37.

³⁸ BERENSON 1916, p. 80.

³⁹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 599 (*Le côté de Guermantes*); «Pensate, signora, che non mi sia bastato guardarvi negli occhi, sentire il modo in cui vi esprimete, ma che dico?, vedere vostra figlia e vostro nipote, che vi assomigliano tanto, per capire con chi avevo a che fare?» (PROUST 1983-1993, II, p. 368).

⁴⁰ PROUST 1983-1993, I, p. 600 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

⁴¹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 62, 64 (*Sodome et Gomorrhe*); «non avrei avuto bisogno, per emettere una diagnosi, di fare domande, di auscultare»; «al mio orecchio esercitato come il diapason d'un accordatore»; «Un clinico non ha bisogno che il malato sotto osservazione sollevi la camicia, né d'ascoltare il suo respiro; basta la voce» (PROUST 1983-1993, II, pp. 804-805).

investigateur de ses yeux pénétrants, de l'attacher sur ma figure, avec le même sérieux, le même air de préoccupation, que si elle eût été un manuscrit difficile à déchiffrer»⁴².

La scienza del sapere ascoltare ed osservare è come un apriti-sesamo, dischiude un mondo inaccessibile ai sordi e ai ciechi, fa dell'oggetto dell'analisi un libro aperto allo sguardo dell'iniziato:

Et pourtant, même sous les couches d'expressions différentes, de fards et d'hypocrisie, qui le maquillaient si mal, le visage de M. de Charlus continuait à taire à presque tout le monde le secret qu'il me paraissait crier. J'étais presque gêné par ses yeux où j'avais peur qu'il ne me surprît à le lire à livre ouvert, par sa voix qui me paraissait le répéter sur tous les tons, avec une inlassable indécence. Mais les secrets sont bien gardés par ces êtres, car tous ceux qui les approchent sont sourds et aveugles⁴³.

Con questi casi vediamo come è l'intima natura dell'essere (ipersensibilità della famiglia del Narratore, omosessualità di Charlus) ad essere disvelata dall'indagine dell'esperto. La superficie dell'apparenza inganna, aveva scritto Morelli⁴⁴, e uno strumento che riesca a scandagliare un più profondo livello di verità si pone quale necessario. Nella sfera dell'erotismo a maggior ragione. L'esame degli indizi è il metodo al servizio di quel desiderio insaziabile e sempre frustrato di verità che è la gelosia; il metodo che, come il cacciatore sulle tracce della preda, permette all'amante di sondare la fitta tela di menzogne di cui si ammantava l'essere amato («essere in fuga», infatti):

On sait bien que chaque assassin, en particulier, s' imagine avoir tout si bien combiné qu'il ne sera pas pris, en somme les assassins sont presque toujours pris. Au contraire, les menteurs sont rarement pris, et, parmi les menteurs, plus particulièrement les femmes qu'on aime

ma «l'oreille un peu musicienne sent que ce n'est pas cela, comme pour un vers faux, ou un mot lu à haute voix pour un autre»⁴⁵. È in tal senso singolare che il nome del detective Sherlock Holmes compaia nella *Recherche* una sola volta, in relazione alla rete di menzogne tra il Narratore e Albertine, associata alla finzione poliziesca⁴⁶. L'amante cerca di smascherare le menzogne dell'amata come il conoscitore di quadri le copie e le imitazioni di un originale. Con l'esperienza dei suoi anni l'anziano Berenson non avrebbe dimenticato, allo stesso modo, «his detective skill in showing up frauds»⁴⁷.

Nell'amore si tratta, come negli altri ambiti, di una ricerca che non porta a conclusioni definitive, ma che in strada verso la verità. Nell'ossessione di colui che ama per la vita misteriosa dell'amata, questa ricerca si nutre di tutto, anche di quei dettagli insignificanti il cui

⁴² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 119 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*); «si limitava a volgere ogni tanto lo sguardo indagatore dei suoi occhi penetranti, fissandomelo in viso con la stessa serietà, la stessa espressione preoccupata con cui avrebbe considerato un manoscritto di difficile decifrazione» (PROUST 1983-1993, I, p. 923).

⁴³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, p. 731 (*La Prisonnière*); «E tuttavia, persino sotto quegli strati di espressioni diverse, di belletto e di ipocrisia che lo truccavano così malamente, il viso del signor di Charlus continuava a tacere quasi a tutti il segreto che a me dava l'impressione di gridare. Ero quasi in imbarazzo a causa dei suoi occhi nei quali temevo ch'egli mi sorprendesse a leggerlo come un libro aperto, della sua voce che mi sembrava ripeterlo in tutti i toni, con instancabile indecenza. Ma le persone riescono facilmente a custodire i loro segreti, perché tutti quelli che li avvicinano sono sordi e ciechi» (PROUST 1983-1993, III, p. 631).

⁴⁴ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 38.

⁴⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 683, 684 (*La Prisonnière*); «Si sa che ogni assassino, in particolare, si figura d'aver tutto così ben combinato, che mai nessuno lo scoprirà; ma, in fin dei conti, gli assassini vengono quasi sempre scoperti. Al contrario, i mentitori vengono raramente scoperti, e più particolarmente, fra loro, le donne di cui siamo innamorati»; ma «l'orecchio musicalmente un po' esperto sente che non è così, come per un verso falso o una parola letta ad alta voce per un altro» (PROUST 1983-1993, III, pp. 577-578).

⁴⁶ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 39 (*Albertine disparue*).

⁴⁷ BERENSON 1949, p. 18.

valore si è sopra evidenziato: il Narratore mette al setaccio la comunicazione con Albertine, ogni sua parola sotto la lente d'ingrandimento, ed è costretto ad aggrapparsi ad alcune «imprudenze di linguaggio» per giungere almeno ad alcune «conclusioni incerte»⁴⁸. Così facendo, egli ripercorreva i passi di Swann, per il quale spiare, corrompere i domestici, ascoltare alle porte

ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments, que *des méthodes d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité*⁴⁹.

Molti dei casi finora esaminati collegano l'esperienza del conoscitore ad un più vasto sapere: i medici, il Narratore, Swann, Charlus sono anche uomini di cultura e si può pensare che il loro occhio non sia disgiunto da tale bagaglio e da un processo di distillazione intellettuale, che ne sia anzi influenzato. Il mondo 'primitivo' e atavico della domestica Françoise e di Combray ci rivela il contrario. Françoise «ne savait rien, dans ce sens total où ne rien savoir équivalait à ne rien comprendre, sauf les rares vérités que le cœur est capable d'atteindre directement. Le monde immense des idées n'existait pas pour elle»⁵⁰. Una diversa distinzione tra doti d'intuizione e intelligenza era stata chiarita a proposito di Cottard: «Ce don mystérieux n'implique pas de supériorité dans les autres parties de l'intelligence et un être d'une grande vulgarité, aimant la plus mauvaise peinture, la plus mauvaise musique, n'ayant aucune curiosité d'esprit, peut parfaitement le posséder»⁵¹. L'ignoranza dell'intelligente domestica, scevra di ogni sovrastruttura concettuale, dell'influenza annebbiante della *Kultur*, è la premessa necessaria del suo talento di conoscitore, quello messo in rilievo con maggior spicco nell'intero romanzo, il talento più puro e misterioso, modello per lo stesso Narratore. Di nuovo spiando, orecchiando dietro le porte,

elle avait pu dédaigner de s'assurer par les yeux de ce que son instinct avait dû suffisamment flairer, car à force de vivre avec moi et mes parents, la crainte, la prudence, l'attention et la ruse avaient fini par lui donner de nous *cette sorte de connaissance instinctive et presque divinatoire qu'a de la mer le matelot, du chasseur le gibier, et de la maladie, sinon le médecin, du moins souvent le malade*. Tout ce qu'elle arrivait à savoir aurait pu stupéfier à aussi bon droit que l'état avancé de certaines connaissances chez les anciens, vu les moyens presque nuls d'information qu'ils possédaient (les siens n'étaient pas plus nombreux: c'était quelques propos, formant à peine le vingtième de notre conversation à dîner, recueillis à la volée par le maître d'hôtel et inexactement transmis à l'office)⁵².

⁴⁸ PROUST 1983-1993, III, p. 443 (*La Prisonnière*).

⁴⁹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 270 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «adesso, situandosi sullo stesso piano della decifrazione dei testi, del confronto tra le varie testimonianze e dell'interpretazione dei monumenti, non gli apparivano più che come altrettanti metodi di indagine scientifica, dall'indubbio valore intellettuale e idonei alla ricerca della verità» (PROUST 1983-1993, I, p. 332).

⁵⁰ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 10 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*); Françoise «non sapeva niente, nel senso totale in cui niente equivale a non capire niente, eccettuate le rare verità che il cuore è capace di attingere direttamente. Il mondo sterminato delle idee per lei non esisteva» (PROUST 1983-1993, I, p. 786).

⁵¹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, pp. 488-489 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*); «Questo dono misterioso non implica alcuna superiorità nelle altre zone dell'intelligenza, e un individuo estremamente volgare, che ama la peggiore pittura e la peggiore musica e non ha la minima curiosità intellettuale, può benissimo esserne dotato» (PROUST 1983-1993, I, p. 601).

⁵² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, pp. 653-654 (*Le côté de Guermantes*; il corsivo è mio); «poteva darsi che Françoise non avesse nessun interesse ad accertarsi con gli occhi di ciò che il suo istinto aveva certo fiutato, giacché, a forza di vivere con me e con i miei, il timore, la prudenza, l'attenzione e l'astuzia avevano finito col darle, di noi, quella specie di conoscenza istintiva e quasi divinatoria che il marinaio ha del mare, la selvaggina del cacciatore, e della malattia, se non il medico, perlomeno, spesso il malato. La quantità di cose che riusciva a sapere era davvero stupefacente, come l'alto livello di certe conoscenze presso gli antichi, considerata la quasi nullità dei mezzi d'informazione in loro possesso (quelli di Françoise non erano più numerosi: pochi discorsi, appena la ventesima parte della nostra conversazione a tavola, raccolti al volo dal maggiordomo e inesattamente riferiti in cucina)»

Vi sono in questa descrizione tutti gli elementi morelliani e berensoniani del conoscitore: l'esperienza acquisita nel tempo, l'intuito naturale, il rapporto con la scienza medica, la decifrazione metodica di dettagli frammentari colti al volo. Se ciò non bastasse, Françoise, come la sua padrona, zia Léonie, eccelle anche nell'analisi fisiognomica, altro campo cui la *connoisseurship* è tradizionalmente legata:

En tous cas Françoise attachait de plus en plus aux moindres paroles, aux moindres gestes de ma tante une attention extraordinaire. [...] Et quand elle avait proféré sa requête, elle observait ma tante à la dérobée, tâchant de deviner dans l'aspect de sa figure ce que celle-ci avait pensé et déciderait⁵³.

Quanto a zia Léonie,

Peu à peu son esprit n'eut plus d'autre occupation que de *chercher à deviner* ce qu'à chaque moment pouvait faire, et chercher à lui cacher, Françoise. *Elle remarquait les plus furtifs mouvements de physionomie de celle-ci, une contradiction dans ses paroles, un désir qu'elle semblait dissimuler*. Et elle lui montrait qu'elle l'avait démasquée, d'un seul mot qui faisait pâlir Françoise et que ma tante semblait trouver, à enfoncer au cœur de la malheureuse, un divertissement cruel⁵⁴.

Finché «peu à peu Françoise et ma tante, *comme la bête et le chasseur*, ne cessaient plus de tâcher de prévenir les ruses l'une de l'autre»⁵⁵.

Come la bestia e il cacciatore. La guerra silenziosa, costruita sui reciproci sospetti, sull'analisi impietosa dei minimi gesti, segue le stesse leggi della strategia militare – altro terreno di applicazione, come visto, del paradigma indiziario – e precorre all'inizio del romanzo (il passo è tratto da *Combray*) la meccanica crudele dei rapporti amorosi, con strumenti analoghi – lo abbiamo già rilevato – a quelli dello spionaggio, dell'indagine poliziesca. Alla radici della metodologia indiziaria «s'intravede il gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda»⁵⁶. D'altronde, Françoise fiuta la menzogna o ciò che le viene nascosto con l'istinto di un segugio: «*Ses narines se dilataient, elle flairait la brouille, elle devait la sentir depuis longtemps*»⁵⁷. Il livello delle sue diagnosi è inoltre altro rispetto a quello del chirurgo, del conoscitore d'arte o dello stratega: questi ultimi giungono a risultati che possono essere anche fallaci, mentre nella domestica di Combray non vi è margine di errore. Proust mette sempre in rilievo l'esattezza completa delle sue deduzioni, che sembrano quasi attingere ad una

(PROUST 1983-1993, II, pp. 436-437). L'importanza di questo passo, così come dell'«ignoranza» di Françoise quale modello per le conquiste conoscitive del Narratore, è stata evidenziata da BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 195-196.

⁵³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 117 (*Du côté de chez Swann*); «In ogni caso Françoise prestava sempre più alle minime parole, ai minimi gesti di mia zia un'attenzione straordinaria. [...] E una volta avanzata la sua richiesta, osservava furtivamente mia zia, tentando di indovinare dall'espressione del suo volto quel che aveva pensato e cosa avrebbe deciso» (PROUST 1983-1993, I, p. 144).

⁵⁴ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 116 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «A poco a poco la sua mente non ebbe più altre occupazioni che cercare d'indovinare quello che di continuo Françoise potesse fare e tentare di nascondere. Coglieva i più furtivi movimenti della sua fisionomia, una contraddizione nelle sue parole, un desiderio che aveva l'aria di dissimulare. E le faceva capire di averla smascherata con una sola parola che faceva impallidire Françoise e che mia zia sembrava conficcare con crudele divertimento nel cuore della sventurata» (PROUST 1983-1993, I, pp. 143-144).

⁵⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I p. 116 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «Ormai Françoise e mia zia non smettevano più, come la bestia e il cacciatore, di cercare di prevenire l'una le astuzie dell'altra» (PROUST 1983-1993, I, p. 144).

⁵⁶ GINZBURG 1986, p. 169.

⁵⁷ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 26 (*Albertine disparue*); «Le sue narici si dilatavano, fiutava il litigio, probabilmente lo sentiva da molto tempo» (PROUST 1983-1993, IV, p. 33).

sfera sovrasensibile. In lei l'esercizio del metodo si basa su un intuito senza pari, profetico, e, dato ulteriore, sull'uso strumentale dei risultati acquisiti, istintivamente crudele:

Et pourtant, de ma jalousie, de la surveillance que j'exerçais sur Albertine, et desquelles j'eusse tant voulu que Françoise ne se doutât pas, celle-ci *ne tarda pas à deviner la réalité, guidée, comme le spirite qui, les yeux bandés, trouve un objet, par cette intuition qu'elle avait des choses qui pouvaient m'être pénibles, et qui ne se laissait pas détourner du but par les mensonges que je pouvais dire pour l'égarer*⁵⁸.

Il caso di Françoise riporta la discussione su Berenson, al senso insoluto dell'Arte della connoisseurship. Il processo che guida verso il riconoscimento della qualità di un'opera d'arte, in seno alle peculiarità materiali e formali dell'opera stessa, non può essere spiegato. Può essere dimostrato attraverso i risultati, il verdetto, non analizzato metodologicamente. Il metodo esposto da Morelli e Berenson può illustrare come classificare i vari tipi di orecchie e di nasi nei quadri, ma non come comprendere l'alta o bassa qualità dell'orecchio o del naso dipinto in un certo modo in un quadro specifico. Nella sua esposizione di metodo, Berenson si fermò quindi sulla soglia dell'Arte della connoisseurship e ammise di aver preferito scrivere il libro su Lorenzo Lotto piuttosto che concludere il suo libro di critica artistica⁵⁹. Ha scelto di parlare della qualità delle opere del pittore veneziano, piuttosto che spiegare come comprendere quella qualità.

Proust non spiega attraverso quali mezzi Françoise, come uno spiritista che ad occhi bendati trova un oggetto nascosto, azzecca ogni suo vaticinio, ogni sua «expertise» (tale è il termine adottato da Proust), al di là della «sa curiosit  de domestique attis e par la haine et habitu e   noter des détails avec une effrayante précision»⁶⁰. Ce ne presenta gli effetti e le prove. In Françoise, come nel medico e nello stratega di genio, si mescolano in realt  due aspetti del metodo indiziario: l'analisi dettagliata del dato concreto e la divinazione frutto dell'esperienza.

L'intera *Recherche* narra, come   noto, di una vicenda conoscitiva non fondata sull'applicazione di formule astratte, ma sulla 'secrezione' di leggi sulla base dell'esperienza del protagonista, debitamente decifrata lungo un viaggio iniziatico incentrato sulle disillusioni e sugli insegnamenti del dolore. Come Elstir che dipinge una marina all'opposto della visione 'oggettiva' di essa, ossia in base a ciò che vede e non a ciò che sa, cos 

Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. *Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre*. Non que les idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérité et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. *L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'exp rimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence pr c de et chez l'écrivain vient après*⁶¹.

⁵⁸ PROUST/TADI  1987-1989, III, p. 867 (*La Prisonnière*; il corsivo   mio); «Ci  non toglie che la mia gelosia, la sorveglianza che esercitavo su Albertine, delle quali avrei tanto voluto che non si accorgesse, Françoise non abbia tardato a indovinarle, guidata, come lo spiritista che trova un oggetto a occhi bendati, dal suo intuito per le cose capaci di farmi soffrire, intuito che non si faceva distogliere dal proprio scopo dalle menzogne ch'io potessi dire per fuorviarlo» (PROUST 1983-1993, III, p. 784).

⁵⁹ BERENSON 1902, p. VI («I thought it wiser to exemplify method in a concrete instance, and wrote my "Lotto"»).

⁶⁰ PROUST/TADI  1987-1989, IV, p. 46 (*Albertine disparue*); «alla sua curiosit  di domestica, attizzata dall'odio e abituata a notare particolari con una precisione spaventosa» (PROUST 1983-1993, IV, p. 58).

⁶¹ PROUST/TADI  1987-1989, IV, pp. 458-459 (*Le temps retrouv *; il corsivo   mio); «Le idee formate dall'intelligenza pura non hanno che una verit  logica, una verit  possibile, la loro elezione   arbitraria. Il libro dai caratteri figurati, non tracciati da noi,   il solo nostro libro. Non che le idee formate da noi non possano essere

L'importanza per Proust della conoscenza indiziaria risiede in questo lavoro di decifrazione dei caratteri figurati riposti nel reale, ne è parte all'interno di una relazione più ampia tra l'essere umano e ciò che lo circonda⁶². «Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même»⁶³.

Il connoisseur indaga il quadro anonimo alla ricerca del suo autore, come l'amante il segreto celato dall'essere amato o il detective il crimine, sulle tracce del colpevole tradito dalle sue impronte digitali⁶⁴: «La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifeste, et [...] on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs»⁶⁵. Il segreto del processo conoscitivo è celato nell'oggetto stesso della ricerca: «il nome del maestro [è] scritto nell'opera stessa», aveva sentenziato Morelli⁶⁶; esso deve solo essere decifrato. Questo è un primo livello. Nella *Recherche* il significato dei frammenti in apparenza marginali, delle scorie dell'osservazione, va oltre la scoperta di un mistero celato dietro un volto, una vita, un evento. Sono i segni minuti di un'esperienza di vita che costituiscono l'aperti-sesamo per accedere alle risorse sepolte del tempo ritrovato («le più semplici bazzecole [che] possono servire a mettere sulla buona via», come aveva scritto Morelli): la *madeleine*, una mattonella sconnessa, un rumore, un fazzoletto. Ma esse non vanno cercate, sfuggono, nella visione proustiana, alla memoria volontaria, sono all'antitesi di ogni metodologia di ricerca scientifica; quanto ai dettagli marginali, in questo livello più profondo non è l'analisi intellettuale a donare loro la parola, a renderli strumento di epifania.

Il rapporto tra Proust e l'orizzonte metodologico dei conoscitori europei potrebbe apparire sfocato o addebitarsi ad una generica influenza di pensiero. I contatti tra lo scrittore e Berenson sono già stati materia di discussione⁶⁷ e si fondano a partire da due lettere dell'autunno 1906, inviate da Proust all'amico Georges de Lauris: nella prima l'autore immagina la risposta dell'amato John Ruskin (tratta dai *Mornings in Florence*) agli errori di attribuzione rinfacciategli dai «bons experts» come Berenson⁶⁸. Questi ultimi, a differenza degli artisti e di coloro che giudicano l'arte attraverso mezzi estetici, sono specialisti nelle qualità materiali delle opere d'arte («une connaissance précise de la toile et des habitudes de procédé») e nel verdetto dell'attribuzione. Ma, conclude Proust, «Tout cela n'empêche que j'aimerais bien connaître Berenson», un uomo che per lo scrittore doveva rappresentare un modello di approccio all'arte opposto a quello di Ruskin.

Trovo singolare che il sistema indiziario di matrice morelliana e berensoniana, cioè proveniente dal settore storico-artistico, oltre che dalla medicina e dalla letteratura poliziesca,

giuste dal punto di vista logico; ma non sappiamo se sono vere. Solo l'impressione, per misera che ne sembri la materia e inafferrabile la traccia, è un criterio di verità, e per questo lei sola merita d'essere appresa dall'intelletto, perché lei sola è capace – a patto ch'esso sappia estrarne quella verità – di condurlo a una perfezione maggiore e di dargli una gioia pura. L'impressione è per lo scrittore ciò che la sperimentazione è per lo scienziato, con la sola differenza che nello scienziato il lavoro dell'intelligenza viene prima, nello scrittore dopo» (PROUST 1983-1993, IV, p. 559).

⁶² Sul rilievo di questo passo della *Recherche*, si veda anche GINZBURG 2013, p. 7.

⁶³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 458 (*Le temps retrouvé*); «Quel libro, arduo più d'ogni altro da decifrare, è anche il solo che la realtà ci abbia dettato, il solo che sia "impresso" in noi dalla realtà medesima» (PROUST 1983-1993, IV, p. 559).

⁶⁴ La connessione tra metodo morelliano e criminologia è già in WIND 1972, p. 63.

⁶⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 365 (*Le côté de Guermantes*); «per manifestare la verità, non occorre esprimerla a parole, e [...] è forse possibile coglierla con maggiore certezza, senza aspettare le parole e senza tenerne alcun conto, in mille segni esteriori» (PROUST 1983-1993, II, p. 75).

⁶⁶ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 44.

⁶⁷ ROTILY 1990, e il saggio di Jérôme Picon presente in questo numero.

⁶⁸ CORRESPONDANCE 1970-1993, VI, pp. 241-242.

sia sistematicamente messo in atto a partire dalla *Recherche* e non nelle opere di Proust anteriori al 1900. Alcune embrionali applicazioni dell'indagine indiziaria sono visibili nel *Jean Santeuil*, composto tra il 1895 e il 1900⁶⁹; non a caso, vista l'ammirazione dello scrittore per Balzac, il quale aveva costruito l'impalcatura di diverse situazioni romanzesche dei suoi libri su un sistema di «segni marginali di verità non immediatamente visibili», i quali, allorché interpretati, avrebbero rivelato segreti inconfessabili⁷⁰. Balzac rappresenta un precedente essenziale per l'estensione del paradigma indiziario nella *Recherche*. Ma ciò che manca, negli scritti proustiani di fine Ottocento, è il rapporto tra tale metodologia e la connoisseurship, nonché, come detto, l'uso sistematico dei relativi parametri epistemologici.

Il primo decennio del Novecento costituisce un momento focale dell'attenzione dello scrittore per la storia dell'arte, catalizzata soprattutto da Ruskin e dal Medioevo, ma aperta ai nuovi esponenti della moderna, «now popular, even fashionable [...] connoisseurship»⁷¹. Nella lettera sopra citata, Proust chiedeva informazioni all'amico sull'esistenza di traduzioni francesi degli scritti di Berenson, tanto amico del suo mentore Robert de Montesquiou e così di casa nei salotti parigini. I due, come noto, si sarebbero poi conosciuti. Inutile insistere sui tanti collegamenti tra l'uno e l'altro, sulle amicizie comuni, ecc.⁷² Non sappiamo invece se Proust avesse avuto accesso alle pubblicazioni di Morelli, il cui nome probabilmente (anche solo grazie alla notorietà e alla mediazione dei testi berensoniani) non doveva essergli ignoto. Non è un'affascinante, sicuramente casuale coincidenza che il cognome Morelli sia l'italianizzazione dell'originario Morel, il nome che Proust avrebbe dato ad uno dei personaggi della *Recherche*?

Il successo conquistato nel primo Novecento dalla connoisseurship e da uno dei suoi più carismatici specialisti, Bernard Berenson, è tra gli aspetti di quell'approfondimento sugli strumenti e le letture esegetiche della storia dell'arte che, come detto, Proust condusse specificatamente in quegli anni. Il metodo di interpretazione visiva dei connoisseurs dovette affascinarlo, irrobustendo la 'scienza' acquisita grazie a Balzac, confermandone le basi veritiere. Le influenze delle molteplici fonti si riversarono, con la ricchezza di spunti raccolta in queste note, nella stratificazione del romanzo.

Negli anni in cui Proust andava concludendo la propria opera, una nuova generazione di conoscitori, tra cui Osvald Sirén, Richard Offner, si era già affacciata nel campo dello studio dei dipinti primitivi. In una delle ultime sezioni de *Le temps retrouvé*, in cui il Narratore tira le somme dei destini incrociati dei personaggi del romanzo e della sua vocazione per la letteratura, ritroviamo, in trasparenza, la figura morelliana e berensoniana dello studioso che fonda la sua conoscenza e la sua professionalità sulle opere d'arte quali manufatti, prima che come cose belle ricomposte nella loro unità:

⁶⁹ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 182-185. Cito a tale proposito un passo specifico: «Les mouvements divers de l'esprit se marquant souvent de la répétition uniforme et en apparence tout à fait matérielle d'un acte, [...] les inconscients et involontaires mouvements qui suivent instinctivement les mouvements de la pensée et de la volonté, et les expriment ainsi bien plus fidèlement que si c'étaient elles qui les dirigeaient» (PROUST/CLARAC 1971, p. 633); «I vari moti dello spirito sono spesso sottolineati dalla ripetizione uniforme e, in apparenza, affatto materiale di un gesto, [...] moti volontari e inconsci che seguono istintivamente i moti del pensiero e della volontà, e così li esprimono molto più fedelmente che se fossero essi a dirigerli» (PROUST 1953, pp. 318-319).

⁷⁰ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 178, 235. Già prima della *Recherche*, ossia nella già citata *Introduzione a La Bibbia di Amiens* di John Ruskin, Proust mette in rilievo questo aspetto dei romanzi di Balzac, che doveva averlo molto interessato: «La toilette de Mme de Cadignan est une ravissante invention de Balzac parce qu'elle donne une idée de l'art de Mme de Cadignan, qu'elle nous fait connaître l'impression que celle-ci veut produire sur d'Arthez et quelques-uns des ses "secrets"» (M. Proust, in RUSKIN 1904, p. 88); «L'abito della signora di Cadignan è un'incantevole invenzione di Balzac poiché quest'abito ci dà un'idea dell'arte della signora di Cadignan, ci fa conoscere l'impressione che essa vuole produrre su d'Arthez ed alcuni dei suoi "segreti"» (M. Proust, in RUSKIN 1988, p. 61).

⁷¹ BERENSON 1902, p. VII.

⁷² Cfr. TADIÉ 2002, pp. 351, 605, 749.

Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire); il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier⁷³.

Il senso di questo paragone con i frammenti dispersi ma legati delle opere smembrate è nei «fils mystérieux»⁷⁴ e apparentemente disgiunti della storia fin lì esposta, «dont la conjonction avait concouru à former une circonstance, si bien qu'il me semblait que la circonstance était l'unité complète et le personnage seulement une partie composante»⁷⁵.

⁷³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 551 (*Le temps retrouvé*); «Allo stesso modo, un amatore d'arte a cui si mostri l'anta d'un retable ricorda in quale chiesa, in quali musei, in quale collezione privata sono disperse le altre (così come seguendo i cataloghi delle aste o frequentando gli antiquari finisce col trovare il gemello dell'oggetto che possiede e con cui fa il paio); nella propria testa può ricostruire la predella, l'altare tutto intero» (PROUST 1983-1993, IV, p. 670).

⁷⁴ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 607.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 550-551; «la cui congiunzione aveva concorso a formare una circostanza, tanto che la circostanza mi sembrava fosse l'unità complessiva e il personaggio solo una componente» (PROUST 1983-1993, IV, p. 670).

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON 1987

J. ANDERSON, *Giovanni Morelli et sa définition de la "science dell'arte"*, «Revue de l'art», 75, 1987, pp. 49-55.

BERENSON 1902

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, Londra 1902.

BERENSON 1916

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, Londra 1916.

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Sketch for a self-portrait*, Londra 1949.

BERENSON/MARIANO 1963

B. BERENSON, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. MARIANO, Londra 1963.

BONGIOVANNI BERTINI 1996

M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino 1996.

BROWN 1993

D.A. BROWN, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in GIOVANNI MORELLI 1993, t. II, pp. 389-397.

CORRESPONDANCE 1970-1993

Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, I-XXI, Parigi 1970-1993.

DARWIN 1909

C. DARWIN, *The origin of species*, New York 1909 (edizione originale Londra 1859).

FREUD 1942-1973

S. FREUD, *Gesammelte Werke*, I-XVIII, Francoforte 1942-1973.

GINZBURG 1986

C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986.

GINZBURG 2013

C. GINZBURG, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la Recherche*, «L'indice», XXX, 2013, 6, pp. 6-7.

GIOVANNI MORELLI 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del Convegno Internazionale (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca et alii, I-III, Bergamo 1993.

MORELLI/ANDERSON 1991

G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. ANDERSON, Milano 1991 (edizione originale *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890).

MORELLI/D'ANGELO 1993

G. MORELLI, *Il conoscitore d'arte*, a cura di P. D'ANGELO, Palermo 1993 (edizione originale inclusa in *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890).

PAU 1993

R. PAU, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, in GIOVANNI MORELLI 1993, t. II, pp. 301-319.

PROUST 1853

M. PROUST, *Jean Santeuil*, Torino 1953.

PROUST/CLARAC 1971

M. PROUST, *Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours*, a cura di P. CLARAC con la collaborazione di Y. Sandre, Parigi 1971.

PROUST 1983-1993

M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, traduzione di G. Raboni, I-IV, Milano 1983-1993.

PROUST/TADIÉ 1987-1989

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. TADIÉ, I-IV, Parigi 1987-1989 (edizione originale Parigi 1913-1927).

ROTILY 1990

J. ROTILY, *Bernard Berenson et Marcel Proust*, «Gazette des Beaux-Arts», VI Pér., CXV, 1990, pp. 45-52.

RUSKIN 1904

J. RUSKIN, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par M. Proust, Parigi 1904.

RUSKIN 1988

J. RUSKIN, *La Bibbia di Amiens*, commento e note di M. Proust, Milano 1988 (edizione originale Parigi 1904).

TADIÉ 2002

J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, Milano 2002 (edizione originale *Marcel Proust. Biographie*, Parigi 1996).

WIND 1972

E. WIND, *Arte e anarchia*, Milano 1972 (edizione originale *Art and anarchy*, Londra 1963).

ABSTRACT

Partendo dall'analisi del concetto di *connoisseurship* negli scritti di Bernard Berenson (1902) e Giovanni Morelli (1890), questo contributo indaga nello specifico il rilievo del metodo del conoscitore, e in termini più vasti del cosiddetto paradigma indiziario, in *À la recherche du temps perdu*. Si è quindi esaminato come tale sistema epistemologico si ponga al centro del sistema cognitivo della realtà visibile e delle verità celate nel tessuto della narrazione, secondo un'organizzazione sistematica che si legge in filigrana lungo l'intero romanzo. L'esame di 'dettagli insignificanti', con una metodologia che richiama gli studi darwiniani e la letteratura poliziesca, copre vari settori del mondo descritto nella *Recherche*, dalla malattia alla scienza militare allo snobismo, per concentrarsi sull'erotismo.

All'origine di questa applicazione cosciente da parte dello scrittore vi è, tra gli altri fattori, la fortuna ormai consolidata della *connoisseurship* e della figura di uno specialista quale Berenson, verso il quale Proust dimostrò un particolare interesse.

Starting from the analysis of the concept of connoisseurship in Bernard Berenson's and Giovanni Morelli's writings (1902 and 1890 respectively), this essay specifically focuses on the relevance of the connoisseur's methodology, and in a broader sense of the so-called clue methodology (in Italian 'metodo indiziario'), in *À la recherche du temps perdu*. This paradigm is examined in relation with the cognitive system of the visible reality and of the truths concealed in the narrative according to a systematic structure we can read in transparency in the whole novel. The analysis of the 'insignificant details', thanks to a methodology that recalls Darwin's studies and detective stories, includes several sections of the world described in Proust's *Recherche*, from malady to military science and snobbery, and focuses on eroticism.

At the basis of this operation carried out by the writer there is, among other factors, the consolidate importance reached at the beginning of 20th century by connoisseurship and a figure of a specialist like Bernard Berenson, who deeply attracted Proust's interests.

BERENSON, COCTEAU. INCONTRI

A bordo di una vistosa Delahaye gialla, Jean Cocteau (Fig. 1), Francine Weisweiler e Édouard Dermithé giungevano a Firenze provenienti da Venezia, dove il 15 luglio 1950, dopo una visita alla palladiana villa Foscari La Malcontenta, avevano assistito alla festa del Redentore. Il successivo 21 luglio era l'ultimo giorno della loro permanenza presso l'Albergo Pensione Aurora, «petite auberge charmante» che tuttora si affaccia sulla piazza di Fiesole e a valle si terrazza sulla conca della torrida città¹ (Fig. 2). Allora, su due facciate di un mezzo foglio intestato dell'albergo, Cocteau provvide a spedire a Bernard Berenson un messaggio di saluto, giustificando la sua mancata visita ai Tatti con la notizia avuta di un'indisposizione dello studioso² (Figg. 3-4). Dopo una calorosa apertura («Très cher et lointain ami»), lo scrittore si concedeva un tono cerimonioso appena raffrenato³, che talora rasentava un'ironica piaggeria («vous êtes le vrai Prince de Florence», «votre politesse royale»), evidentemente consentito da un rapporto confidenziale tra i due interlocutori, al quale rimandava anche l'ermetico sigillo di chiusura («je vous embrasse comme le ferait un des poètes de votre ville»).

In verità Berenson, reduce da una recente visita a Matisse a Nizza⁴, era stato ai Tatti solo fino al 17 luglio, perché nei giorni seguenti si trovava in viaggio tra Coltibuono, Siena e Arezzo, per fermarsi a Vallombrosa il 22⁵. Dopo questa data dunque, egli dovette rispondere a Cocteau, forse smentendo quella sua fantomatica indisposizione che sarebbe stata causa del loro incontro *raté*. Jean infatti, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, ospite alla villa Santo Sospir dei Weisweiller, gli scrisse nuovamente il 10 agosto spiegando l'accaduto, e soprattutto rammaricandosi di aver fallito l'occasione, evidentemente da tempo mancante, per una conversazione con lui («Nous avons tant de valises à vider ensemble»)⁶. Si sarebbero scambiati parole e pensieri su un mondo ormai sommerso nella smisurata ipertrofia contemporanea, che l'immaginifica scrittura di Cocteau cesellava come la sequenza di una *plongée* di Jacques Cousteau («Nous avons [...] tant de villes sous-marines à explorer avec nos lunettes»). Ma l'incontro era sfumato e Jean si congedava da Berenson, maestro del «vedere», uomo con «le

Non avrei potuto portare a termine questo scritto senza la stoica sopportazione di Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo a fronte delle mie continue richieste: a loro va la mia gratitudine. Il lavoro è stato condotto con un finanziamento per progetti di ricerca (ex-quota 60%) del Dipartimento d'Ateneo per la Didattica e la Ricerca dell'Università per Stranieri di Siena.

¹ Di questa prima, e forse unica, presenza di Cocteau a Firenze, in compagnia di Francine Worms Weisweiler e Édouard Dermithé (o Dermithé), detto «Doudou», così come dei dettagli del loro precedente soggiorno a Venezia, si vedano la ricostruzione e i ragguagli bibliografici in ZEMIGNAN 2012, pp. 77-79. Per la testimonianza della visita alla Malcontenta (dove Doudou firma il registro degli ospiti con la grafia «Dermithé») cfr. la pagina <http://www.lamalcontenta.com/index.php/it/vita-in-villa/in-villa-1924-1965/jean-maurice-cocteau> (cons. il 29/01/2015). Cocteau menziona l'albergo Aurora anche in una lettera a James Lord del 7 giugno 1951 (COCTEAU 1989, p. 184). Più in generale sui rapporti tra Cocteau e l'Italia, si vedano COCTEAU ET L'ITALIE 2007 e COCTEAU L'ITALIEN 2007.

² La lettera è trascritta in appendice 1.

³ A metà missiva Cocteau sceglie di limare l'espressione «vous rendre mon hommage» con un più piano «vous rendre visite».

⁴ L'8 luglio 1950 Berenson, di passaggio a Nizza, si era fermato da Matisse (The Bernard and Mary Berenson Papers. Datebook 1950, *ad diem*, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi BMBP); BERENSON/MARIANO 1963, p. 184), e dell'incontro resta il ricordo nel breve saggio *Incontri con Matisse* del 1955, pubblicato nell'aprile-giugno 1956 sulla rivista «La Biennale di Venezia» e poi raccolto in BERENSON/LOIRA 1957, pp. 159-164. Berenson era di rientro da Parigi dove aveva soggiornato nel corso dei mesi di maggio e giugno, e dove «He found Jean Cocteau flourishing as poet-dramatist and filmmaker, whose *Enfants terribles* and *Orphée* had just been screened» (SAMUELS 1987, p. 534).

⁵ BMBP, Datebook 1950, *ad dies*.

⁶ La lettera è trascritta in appendice 2.

seste negli occhi» che, al contrario degli architetti contemporanei, ha «*de sens des proportions*», perché porta in sé «*un équilibre de l'âme*». Chissà se in queste parole lo scrittore faceva riaffiorare il ricordo di un giudizio su Parigi che tempo addietro lo stesso Berenson gli aveva espresso: «Sebbene sia quella grande città che è, non dà mai il senso della pura grandezza. Gli spazi, gli edifici sono, come dissi a Cocteau trent'anni fa, à *mesure de l'homme*»⁷. Di certo comunque egli intendeva evocare quel valore umanistico del pensiero di Berenson che trovava una limpida espressione nella sua definizione dell'architettura:

L'architettura per esempio, per quanto non rappresentativa, corrisponde a un certo senso di simmetria e di proporzione che nasce nel nostro corpo e a un bisogno psicologico di «scaotizzare» lo spazio. Lo spazio immenso, coll'opera dell'architetto, diventa armonico⁸.

Pochi giorni dopo, il 19 agosto, probabilmente a seguito di un'ulteriore missiva di Berenson, Cocteau scrisse nuovamente da Cap-Ferrat al suo corrispondente dei Tatti per aggiornarlo sulla sua ultima impresa pittorica appena compiuta, la decorazione – il 'tatuaggio', come egli soleva dire – delle porte e delle pareti della villa di Santo Sospir, che costituisce forse il suo più autentico lascito artistico. La lettera⁹ si apre con un'affermazione («*Nous nous acharnons à aimer et à faire ce que les gens détestent et s'acharnent à détruire*») che esprime lo stesso concetto, pieno di amarezza e di speranza, con il quale Cocteau, con la sua voce fuori campo, avrebbe chiuso il documentario in 16 mm. Kodachrome *home-made* sulla villa, da lui stesso scritto, diretto e interpretato nel 1952:

Picasso, Matisse, Chagall, moi-même, sur cette côte où vivait Renoir, nous avons essayé de vaincre l'esprit de destruction qui domine l'époque. Nous avons orné des surfaces que les hommes rêvent de démolir. Peut-être que l'amour de notre travail les protégera contre les bombes.¹⁰

Ma per trasmettere a Berenson il senso del suo accanito lavoro sugli improvvisati ponteggi della villa, Cocteau fece ricorso a un paradosso che evocava un momento forte della trascorsa gita fiorentina: «J'eusse préféré sculpter une grotte comme celle, étonnante, de Palais Pitti». La visita al giardino di Boboli è documentata da una fotografia scattata da Francine Weisweiler che ritrae lo scrittore e «Doudou» pressoché abbracciati, *more* turistico, al *Nano Morgante* di Valerio Cioli¹¹ che, nella sua parodistica imitazione del *Marco Aurelio* capitolino, ammonisce il visitatore all'imbocco del vialetto che conduce proprio alla grotta del Buontalenti (Fig. 5).

«Étonnante», quest'ultima. Sembra essere stato il luogo di Firenze che più è rimasto impresso nella memoria di Cocteau, per il resto poco incline ad apprezzare l'aura più convenzionale della città: «*Florence est une ville qui n'existe que dans l'esprit de certains esthètes*»¹². Esteta accuratissimo lui stesso, *dandy*, ma di una moderna mondanità, a mezza via

⁷ Lettera di Bernard Berenson a Clotilde Marghieri, da Parigi, il 7 giugno 1950, in BERENSON-MARGHIERI 1981, pp. 485-486.

⁸ Bernard Berenson, 9 giugno 1932, in MORRA 1963, p. 114. La più articolata esposizione della propria idea di umanesimo Berenson la fornisce in *Aesthetics and History in the Visual Arts* (New York 1948), spiegandola, significativamente, con un'immagine architettonica, «the House of Life» (cito dall'edizione francese curata da Jean Alazard, che Cocteau potrebbe aver letto nel 1953): «L'humanisme, comme je voudrais qu'on le conçoive, c'est la volonté de construire, d'orner un monde où nous pouvons jouer le rôle d'instruments, pour notre plus grand bien et pour celui de l'universelle Maison de Vie à l'édification et à la consolidation de laquelle nous travaillons», BERENSON 1953, p. 151. Su questo aspetto del pensiero berensoniano si veda CALO 1994, pp. 152 e sgg.

⁹ La lettera è trascritta in Appendice 3.

¹⁰ La frase accompagna l'ultima sequenza del cortometraggio di Cocteau *La Villa Santo Sospir*, Les Film du Cap, 1952. Su quest'opera amatoriale si veda l'ottimo commento di THOUVENEL 2008.

¹¹ La foto è riprodotta e commentata con qualche approssimazione in WEISWEILLER 2003, p. 107.

¹² Lettera di Jean Cocteau a James Lord del 7 giugno 1951, cfr. COCTEAU 1989, p. 184.

tra Robert de Montesquiou e Andy Warhol, egli sentiva questa città ancorata a una sensibilità tardo-ottocentesca, a quell'impronta di quattrocentismo anglosassone di cui era marchiata, da Ruskin a Berenson, appunto. La grotta di Boboli invece, capolavoro estremo della cultura della 'maniera', soddisfaceva appieno il gusto di chi, come lui, con forme personali, era maturato, per così dire, nella stanza accanto a quella dei surrealisti. Su quelle pareti metamorfiche sembrava dispiegarsi il più tipico repertorio iconografico coctaliano: divinità, satiri, ninfe, caproni e capre, un intero mondo mitologico di sonni e di sogni che si immerge nella contemporaneità¹³.

L'impatto su Cocteau era stato tanto profondo che per altre due volte egli si sarebbe dilungato a evocare quel luogo. Una prima volta subito a ridosso della visita, scrivendo al diletto Jean Marais, il 26 luglio 1950:

Comme je regrette que tu n'aies pas vu la grotte du palais Pitti. Elle est pleine de bergers, de chèvres, de boucs et de dieux qui dorment. Ils sont faits comme en boue, en stalactites et en cailloux rouges. Cela ressemble à la chèvre de Picasso. Il me semble qu'on méprise cette grotte qui change des «chefs-d'œuvres»¹⁴.

La seconda volta quando, tre anni dopo, egli si trova a scrivere la prefazione alla guida Nagel dell'Italia:

brusquement, ailleurs, [on se trouve] dans la grotte des jardins Boboli, où les points cardinaux de Michel-Ange surveillent bergers et chèvres, pétrifiés par le bouclier de Minerve, sous les stalactites de boue¹⁵.

Cocteau era dunque rimasto impressionato da un duplice aspetto della grotta, la metamorfosi e la petrificazione. Quelle concrezioni di stalattiti zoomorfe e di umide rocce antropomorfe materializzavano immagini da lui inquisite da tempo, almeno da *Le modèle des dormeurs* del 1927:

Le sommeil est une fontaine
pétrifiante. Le dormeur
couché sur sa main lointaine
est une pierre en couleur.

o ancora in *Opium* nel 1930: «exposer nos fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante, ne pas apprendre à fignoler des objets ingénieux mais à pétrifier au passage n'importe quoi d'informe qui sort de nous».

In quel mondo in bilico, come una clessidra, tra se stesso e l'inverso di se stesso, l'apparente naturalismo della grotta è immerso in un clima in cui tutto dipende da relazioni irrazionali, frutto di un magico ignoto, come in un sogno: «Composer un poème avec le mécanisme d'un rêve. Une figure qui en devient une autre. Un mot qui change en cours de route. Voler et voler»¹⁶. E su questo processo di transustanziazione – Cocteau non manca di osservarlo – vegliano i *Prigioni*, ormai modelli paradigmatici di un'arte che non è più rappresentazione, ma ri-creazione. Così alla grotta e al nome di Michelangelo lo scrittore, con

¹³ HEIKAMP 2003, p. 449.

¹⁴ COCTEAU 1987, pp. 272-274, dove la lettera è pubblicata con la data «6 juillet 1950», che ad evidenza, come ha dimostrato Zemignan, e come confermano i nostri documenti epistolari, va interpretata e corretta in 26 luglio (cfr. ZEMIGNAN 2012, pp. 78-79).

¹⁵ COCTEAU 1953, p. VII.

¹⁶ COCTEAU 1932, p. 25.

un'intuizione folgorante, associa quello di Picasso, del Picasso recentissimo della *Chèvre*, mago che trasmuta in forma l'informe¹⁷.

Tutto ciò, com'è ovvio, difficilmente avrebbe potuto trovare un'intesa con Berenson, eccetto forse nell'assunto di fondo, e cioè che, in definitiva, nella sfera della rappresentazione arte e vita si collocano su piani distinti. «La vie des formes n'a rien à voir avec les formes de la vie»¹⁸: a questo aforisma fissato da Cocteau nel 1932 Berenson poteva rispondere nel 1941 stilando pensieri sfiorati da quasi mezzo secolo: «L'art, il est vrai, n'est pas la vie présente, mais c'est une vie imaginaire, qui est peut-être aussi importante»¹⁹. Tuttavia l'accordo tra i due sarebbe stato più apparente che sostanziale, considerando che la formula di Cocteau semmai precorreva di due anni il celebre titolo di Henri Focillon, *La Vie des formes*, il cui impianto teorico, assai lontano dalle riflessioni sparse di Berenson, era però già tracciato a grandi linee sin dal 1931 con *L'Art des sculpteurs romains*²⁰. Sarebbe così piuttosto da considerare il rapporto tra i due francesi, che certo si sarebbero incontrati almeno sull'«elogio della mano» – *leitmotiv* anche del cinema coctaliano –, per come lo concepiva Focillon ribaltando la prospettiva dei «valori tattili» berensoniani, dalla «mano dell'osservatore» alla «mano del creatore»:

La technique n'est pas seulement matière, outil et main, ce qui est déjà immense (car une forme qui se passerait de la main, de l'outil et de la matière n'existe pas), mais elle est esprit en tant que spéculation sur l'espace²¹.

Su questo Berenson, che pure aveva apertamente apprezzato quel caposaldo dei nuovi studi sull'arte medievale²², come tutta risposta avrebbe citato la battuta del pittore Conti nella IV scena del I atto dell'*Emilia Galotti* di Lessing: «Sur la longue route qui va de l'œil à travers le bras jusqu'au pinceau, que de choses se perdent!»²³.

Dopo le tre lettere del 1950 ora presentate, le sole conservate nell'archivio dei Tatti, non si registrano più molti episodi nelle relazioni dirette tra Cocteau e Berenson. Quest'ultimo, durante il suo consueto soggiorno estivo a Vallombrosa, il 29 agosto 1952 annotava nel suo diario il sogno della notte appena trascorsa:

I was placed in a dining room next to Cocteau, who embraced me, radiant with joy to see me, and began to recall aloud all he remembered about our early meetings. If it should turn out that he died in the night, there would be matter for the occultists²⁴.

A parte l'*humour noir* della chiusa – al quale il mancato defunto avrebbe potuto ribattere, ricorrendo a un suo celebre *mot* sulla superstizione, di aver provveduto a mettersi «en règle avec les coïncidences» –, l'appunto rivela che nella memoria di Berenson era impresso il profilo tipico di un Cocteau affettuoso ed espansivo, legato al ricordo di lontani incontri conviviali, come in effetti era stato.

È difficile stabilire con certezza la data del loro primo incontro. Nell'ottobre del 1915 l'avvocato americano Walter Berry riferiva a Berenson di una cena parigina in occasione della

¹⁷ Questa scultura-assemblaggio, che si trova al Musée Picasso di Parigi, e dalla quale derivano varie fusioni in bronzo, risale appunto al 1950. Sull'interesse di Cocteau per Michelangelo cfr. TOUZOT 2007.

¹⁸ COCTEAU 1932, p. 38.

¹⁹ BERENSON 1953, p. 43 (l'introduzione al volume è datata 1 dicembre 1941). La distinzione tra «oggetto naturale» e «oggetto pittorico» soggiaceva già a tutta l'elaborazione dei *Florentine Painters* (BERENSON 1896, pp. 7, 9 e ss.).

²⁰ Su Berenson et Focillon, vedi, in questo volume, l'articolo di Anna Maria Ducci.

²¹ FOCILLON [1931] 1964, pp. 21-22.

²² ROTILY 1985, p. 983.

²³ BERENSON 1953, p. 30.

²⁴ BERENSON/MARIANO 1963, p. 272.

quale egli aveva fatto la conoscenza del soprano spagnolo Maria Barrientos, in compagnia di Alice Garrett, Léon Bakst e Cocteau, nominando quest'ultimo apparentemente come persona già nota a Berenson²⁵. Tuttavia i primi contatti accertabili risalgono alla fine del 1916, e paiono essere avvenuti per il tramite dello stesso Walter Berry e della loro comune intima amica Edith Wharton²⁶. Ne sono fonte preziosa le lettere che quotidianamente Bernard scriveva da Parigi alla moglie Mary, e le agendine su cui egli registrava i suoi appuntamenti. Così l'8 novembre egli riferiva dell'incontro avuto il giorno prima:

Dearest Mary,

[...] I believe I wrote you about that fascinating and beautiful youth Jean Cocteau wh.[ich] I met at Walters' Wall. He came to lunch with me, and we had 3 hrs. talk. He was very obscure, of course, as ardent, ambitious, contemptuous but suppliant youth as apt to be before its stern elders. He believes himself to be the head of a new school, and like all new schools this one at last is to attain perfect simplicity, candor, and directness. Needless to say that he is a thousand-fold more interesting than his program or doctrine. He is for instances very funny. He described a séance at Gustave Le Bon with [Aristide] Briand, the Princess [Marthe] Bibesco and the Princess George of Greece [Marie Bonaparte] wh.[ich] was worthy of Rémy de Gourmont²⁷.

Il profilo di Cocteau che Berenson qui tracciava resterà pressoché immutato nel tempo. Con i suoi tratti di grande fascino mondano, da uomo «brilliant and fire-cracky»²⁸, *gossipy*, il personaggio non poteva che deliziare Berenson, che, a parte le diverse attrazioni sessuali, lo sentiva per alcuni versi vicino a sé, come è stato osservato: «He [Berenson] had the same facile ability to improvise. Like Jean Cocteau, he had been given *le don de la réplique*, and, like the poet, sometimes could not resist a diverting idea in order to discover what he thought about it»²⁹. Cocteau è dunque essenzialmente un sublime maestro di conversazione, come Berenson dirà più tardi, nel 1923, all'antiquario René Gimpel:

²⁵ Lettera di Walter Berry a Bernard Berenson, da Parigi, rue Saint-Guillaume, 17 ottobre, senza anno (ma 1915, come si desume puntualmente dal contesto): «Luckily Alice Garrett is here, full-up of go. She is being painted by Zuloaga (the second attempt) and by Bakst at the same time. Faut-il être cossu et autre chose encore! We had a most cheerful little dinner chez moi the other day, taking advantage of a bad cold on Mr. Garrett's chest: Bakst, Cocteau and a Spanish beauty, Madame Barrientos, who is to make her début at the Metropolitan Opera this winter» (BMBP, Correspondance). Per i rapporti tra Alice Garrett, Ignacio Zuloaga e Léon Bakst cfr. QUERCI 2004, ABBOTT 2010. Walter Berry, celebre avvocato americano, naturalizzato parigino, presidente della Camera di Commercio Americana di Parigi, era in quegli anni amico intimo di Berenson e suo compagno di *flirtations* nel mondo del Ritz, come si deduce da un appunto nei diari della guida spirituale del set parigino e 'confessore delle duchesse', l'Abbé Arthur Mugnier: «28 février [1918] Berry m'a dit que Berenson souffre de n'avoir pas de succès auprès des femmes. Et à ce propos il m'a dit aussi que dans les débuts de la guerre, le Ritz était un "lupanar". Et il ajoutait qu'il ne comprenait pas qu'on fit de la copulation un crime. Il trouve la chose naturelle comme de manger» (MUGNIER 1985, p. 331).

²⁶ In una lettera a Mary da Parigi del 12 o 13 ottobre 1918 (in mancanza del primo foglio di carta intestata dell'Hôtel Ritz di Parigi, la data è desumibile dalla sequenza delle lettere contigue) Berenson annota di Berry: «He seems to live altogether with Gladys [Deacon], Proust, and Cocteau» (BMBP, Correspondance).

²⁷ Lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 8 novembre 1916, su carta intestata «Hôtel Ritz Place Vendôme, Paris» (BMBP, Correspondance). L'appuntamento per il pranzo con Cocteau è segnato sull'agendina del 1916 al 7 novembre (BMBP, Datebooks).

²⁸ Lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 4 dicembre 1917: «At luncheon I felt miserably ill again, but my three guests enjoyed themselves. Cocteau was brilliant and fire-cracky and W.[alter] B.[erry] spoke up» (BMBP, Correspondance). Dall'agendina del 1917, alla data 4 dicembre, si ricava che il terzo ospite era May Ephrussi principessa de Faucigny-Lucinge (BMBP, Datebooks). L'opinione di Berenson coincideva pienamente con quella del suo amico di sempre Carlo Placci, che a Roma nell'aprile 1917 aveva incontrato la 'truppa' di *Parade*, notando Cocteau, il «giovane letterato francese la cui conversazione è d'uno scintillio fenomenale, pieno zeppo d'ingegno» (CAMBIERI TOSI 1984, p. 171).

²⁹ SECREST 1980, p. 8. In un'occasione parve a Berenson di essere addirittura un 'precursore' del repertorio di Cocteau: «Lunch at Mme. [Jeanne Meyer] Mühlfeld's, principal personages Abel Hermant, [Jacques-Émile]

Cet enfant merveilleux n'est qu'un brillant causeur, je l'adore; oh! pas comme lui vous adore. Dès qu'il ouvre la bouche il vous transporte au paradis. [...] Le paradis de Cocteau [...] est artificiel, et c'est pourquoi il est si beau; et la plus grande beauté de sa conversation c'est qu'il ne dit rien³⁰.

In verità questa opinione sulla vacuità di Cocteau era assai diffusa, e circolava anche tra le conoscenze di Berenson, forse non senza condizionare il suo giudizio, come nel caso degli acidi commenti di André Gide³¹. Ciononostante era impossibile per lui non nutrire simpatia per l'aspetto rocambolesco e performante di Cocteau, e per il suo culto dell'aforisma e del *calembour*, che era una tecnica di espressione e di comunicazione che lui stesso, Berenson, prediligeva, come, nel novembre 1950, avrebbe annotato: «I enjoy epigrammatic and aphoristic writing»³². Dunque egli deve aver apprezzato almeno nella forma, *Le Coq et l'Arlequin*, il volumetto che Cocteau offrì in omaggio «à Bérenson / et à Madame Bérenson / Souvenir / d'amitié / fidèle / Jean C. / Mars 1919» (Fig. 6). E difatti Mary, insieme a Bernard, oltre alle dichiarazioni, evidentemente condivise, di anti-germanismo, e a commenti strettamente riferiti alla musica (Wagner, Strauss, Debussy, Satie), evidenziò a margine alcuni dei più folgoranti aforismi, poi divenuti celebri, di quel testo: «La source désapprouve presque toujours l'itinéraire du fleuve», «La vérité est trop nue; elle n'excite pas les hommes» (con un punto esclamativo), «Le pire drame pour un artiste, c'est d'être adoré par malentendu», «Prenez garde à la peinture, disent certaines pancartes. J'ajoute: Prenez garde à la musique» (con un doppio segno), «oreilles myopes» (con una sottolineatura)³³.

Ma ancor più che nella scrittura, l'affinità tra Berenson e Cocteau stava nella loro istintiva natura di *causeurs*: «io sono nato per parlare e non per scrivere; e quel ch'è peggio, più per conversare che per parlare. [...] Avrei dovuto vivere nel settecento quando la conversazione era tenuta in pregio»³⁴. Anche se è probabile che Berenson considerasse Cocteau erede di «solisti della parola» della misura di Wilde, Montesquiou o D'Annunzio, cioè di solipsistici virtuosi, di fatto entrambi convergevano – o tendevano a convergere – verso forme alternative al 'testocentrismo': il francese attraverso una costante, ossessiva, sperimentazione di linguaggi diversi³⁵; l'americano attraverso l'elusione di una scrittura che richiedesse la sistematicità di un solido impianto concettuale³⁶, ritenendo, come egli scrisse in

Blanche and Coctot [*sic*]. But Cocteau held the floor and performed. I boast that his stock-phrases sounded like worn-out and re-dyed catch-words of my long age» (lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 4 maggio 1918, su carta intestata «40, Av. du Trocadéro / Passy 69-52». BMBP, Correspondance).

³⁰ GIMPEL 1963, p. 256. Il brano è riportato, in una traduzione un poco 'aggiustata', anche da SAMUELS 1987, p. 319.

³¹ «[Cocteau] est incapable de gravité et toutes ses pensées, ses mots d'esprit, ses sensations, tout cet extraordinaire brio de son parler habituel me choquait comme un article de luxe étalé en temps de famine et de deuil» (GIDE 1948, p. 473 [20 agosto 1914]).

³² THE BERNARD BERENSON 1962, p. 295.

³³ COCTEAU 1918, nell'ordine, pp. 13, 15, 17 (due citazioni), 28. Il volume è conservato presso la Biblioteca di Villa I Tatti sotto la segnatura House ML 66.C64 1918. A ridosso di questo omaggio, Cocteau dedicò a Berenson anche una copia di *Le Cap de Bonne-Espérance. Poème* (Paris, Éditions de la Sirène, 1919, esemplare 295 su 510): «à Bérenson / son ami fidèle / Jean Cocteau / 1919» (segnatura House PQ 2605.O15 C28 1919) (Fig. 7): nel volume non vi sono annotazioni di lettura; compare solo, nella sezione *Parabole de l'Enfant prodigue* (pagina non numerata), la correzione autografa di Cocteau di «de goémon ichtyophage» in «de goéland ichtyophage». Più tardi, nel 1924, Berenson riceverà in omaggio con dedica anche il volume *Picasso* (Paris, 1923).

³⁴ BERENSON 1949, pp. 22, 53.

³⁵ Nella nostra prospettiva si veda HERON 2010.

³⁶ Sebbene con una sensibile punta di falsa modestia, Berenson sottolineava questo suo limite: «Dove fallisco completamente è nel dare ordine e sviluppo al pensiero che desidero comunicare. Non sono riuscito a impormi una disciplina, né a schierare i miei argomenti nella maniera più efficace, persuasiva, memorabile» (BERENSON 1949, p. 87); e più tardi, nel febbraio 1955, egli ammetteva: «my lack of interest in continuous thought»

una celebre nota a pie' di pagina, che «words are incapable of arousing in the reader's mind the precise visual image in the writer's»³⁷. La predilezione per gli «appunti stenografici del taccuino di un amatore», aveva assicurato a Berenson l'epiteto di «buongustaio» da parte di Adolfo Venturi³⁸: il che era una mezza verità travestita da insulto. Il mestiere del *connoisseur*, per come lo concepiva e lo praticava Berenson, non poteva aver luogo senza «many years of arduous training», senza l'acquisizione di una 'scienza'³⁹. Eppure al tempo stesso egli non nascondeva la sua attrazione per il 'dilettante', per «colui che non sa sopportare la noia»: «Il dilettante non percorre un regolare cammino ma salta da una cosa all'altra»⁴⁰, cioè ha un pensiero «saltatory», come Berenson diceva di se stesso⁴¹. E qui forse vi era un punto d'incontro con Cocteau: nel comune desiderio di incarnare una figura ossimorica, quella del 'professionista amatoriale'. In apertura del cortometraggio sulla Villa Santo Sospir, la voce fuori campo di Jean declamava un programma: «Étant un professionnel, j'ai voulu faire un film d'amateur, sans m'encombrer d'aucune règle»⁴². Il cineasta coctaliano per molti versi è il *connoisseur* berensoniano: così come il primo si arrende e rimette al controtipo Kodachrome che «perturbe les couleurs à sa guise et de la manière la plus inattendue. Il crée, en quelque sorte»⁴³, così il secondo, quando ha la necessità di porsi a scrivere, non può che «prendere [...] molti spunti dall'elemento medianico che si trova nella penna, la quale spesso la sa più lunga di chi la maneggia. [...] La penna è più potente del pensiero»⁴⁴. Aforisma, questo di Berenson, degno degli *Sprüche und Widersprüche* di Kraus, ma che, contrapposto al suo disappunto di fronte all'idea che mezzi e materiali possano costituire, «par leur propre volition»⁴⁵, il fine dell'opera d'arte, rivela una delle molte contraddizioni che fanno di lui un 'contemporaneista mancato'.

In ultimo, il 'professionista amatoriale' porta con sé anche la teoria e la pratica del gioco. Così, se Cocteau vedeva nel gioco l'anima della creazione, sia essa scrittura o conversazione⁴⁶, Berenson auspicava un'etica moderna per la quale l'energia umana potesse indirizzarsi

verso forme improduttive, quali i giuochi, il canto, la danza, lo sport nelle sue varie fasi, sempre in rapporto all'influsso di tali attività sull'educazione della mente, la formazione del corpo, e l'umanizzazione dell'individuo e del suo gruppo⁴⁷.

Così, al di là degli innumeri argomenti che li separavano – sui quali torneremo in una prossima occasione –, i nostri due *causeurs* potevano convenire sulla grandezza esemplare degli antichi Greci, per i quali «La vita stessa divenne uno sport»⁴⁸.

(BERENSON/MARIANO 1963, p. 375). Su Berenson scrittore si veda tra gli altri CALO 1994, pp. 18-21, 190-191, nota 20.

³⁷ Nel frammento *Rudiments of Connoisseurship* edito in BERENSON 1902, p. 120.

³⁸ VENTURI 1894, p. 567. Per i rapporti tra i due critici cfr. IAMURRI 1997.

³⁹ BERENSON [1901] 1903, pp. VIII-IX. Questa «Science of connoisseurship», aggiungeva Berenson, tuttavia non poteva essere disgiunta dalla «Art of connoisseurship», che però è essenzialmente un «God's gift».

⁴⁰ Questa definizione del 'dilettante' è annotata in una conversazione con Berenson del 7 novembre 1933 in MORRA 1963, p. 165.

⁴¹ «My thinking is saltatory, inspired, not logical» (BERENSON/MARIANO 1963, p. 375).

⁴² J. Cocteau, *La Villa Santo Sospir*, Les Film du Cap, 1952.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ BERENSON 1949, pp. 89, 27.

⁴⁵ BERENSON 1953, p. 66.

⁴⁶ HÉRON 2010, p. 46.

⁴⁷ BERENSON 1949, p. 121.

⁴⁸ *Ibidem*.

APPENDICE

1) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950, su carta avorio, intestata a stampa in inchiostro verde: «Albergo Pensione Aurora Fiesole / Fiesole, (Firenze) li / Telefono 59100». Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

21 juillet 1950

Très cher et lointain ami

J'ai passé 2 jours à Fiesole et comme vous êtes le vrai Prince de Florence mon premier geste devait être de vous rendre visite [mon hommage (*cancellato*)]. Mais le directeur de l'auberge Aurore me dit que vous êtes malade. Je n'ai pas osé vous déranger. Je connais / votre politesse royale. Vous risquiez de faire un effort. Permettez que je vous embrasse comme le ferait un des poètes de votre ville.

Jean Cocteau



2) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, 10 agosto 1950, su carta azzurra. Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

10 Août

1950

S^t Jean Cap Ferrat

Mon cher Bèrenson [*sic*]

Le propriétaire de l'Aurora prétendait avoir le même docteur que vous⁴⁹. Je m'excuse de ma timidité stupide. Nous avons tant de valises à vider ensemble, tant de villes sous-marines à explorer avec nos lunettes. Le monde semble avoir perdu le sens des proportions, ce qui se prouve par le travail des architectes. J'eusse aimé voir l'homme à l'œil juste-chose qui ne va pas sans un équilibre de l'âme.

Je souhaite que les «vespa» n'abîment pas votre silence – et, si vous le permettez, je vous embrasse

Jean Cocteau



3) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, 19 agosto 1950. Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

19 Août

1950

S^t Jean Cap Ferrat

Mon bien cher Berenson

⁴⁹ A quel tempo il dottor Alberto Capecchi, medico condotto di Fiesole (ringrazio Ilaria Della Monica per l'identificazione).

Nous nous acharnons à aimer et à faire ce que les gens détestent et s'acharnent à détruire. Voilà une lutte fort curieuse. Ici, j'ai décoré tous les murs de la villa que j'habite. J'ai vécu quatre mois sur des échelles et sur des planches. J'eusse préféré sculpter une grotte comme celle, étonnante, de Palais Pitti. Mais la grotte et le [*parola illeggibile*] me manquent. Le soleil farde et mange nos forces. Je respirais mieux dans le théâtre antique de Fiesole où les arbres ont un tel air d'intelligence, où leurs gestes parlent.

En Septembre je retourne à Milly-S/et/Oise. C'est l'adresse de ma maison de campagne où je me fixe. Les villes m'assomment.

Je vous embrasse

Jean Cocteau





Fig. 1: Pablo Picasso, *Jean Cocteau*, in J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918



Fig. 2: Fiesole, Albergio Pensione Aurora

Albergo Pensione Aurora
fiesole

Fiesole, (Firenze) li 21 juillet
1950
Telefono 59-100

Très cher et lointain ami
j'ai passé 2 jours à Fiesole et comme
vous êtes le vrai Prince de Florence mon
premier geste devait être de vous rendre ~~un~~
^{visite} ~~visite~~. Mais le directeur de l'alberge
Aurora me dit que vous êtes malade.
Je n'ai pas osé vous déranger. Je connais

Fig. 3: Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950 (recto). Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

vous politesse royale. Vous résignez
de faire un effort. Permettez que
je vous embrasse comme le fait
un des poils de votre aile.

Jean Cocteau

Fig. 4: Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950 (verso). Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



Fig. 5: Jean Cocteau e Édouard Dermithe a Firenze, nel giardino di Boboli, luglio 1950

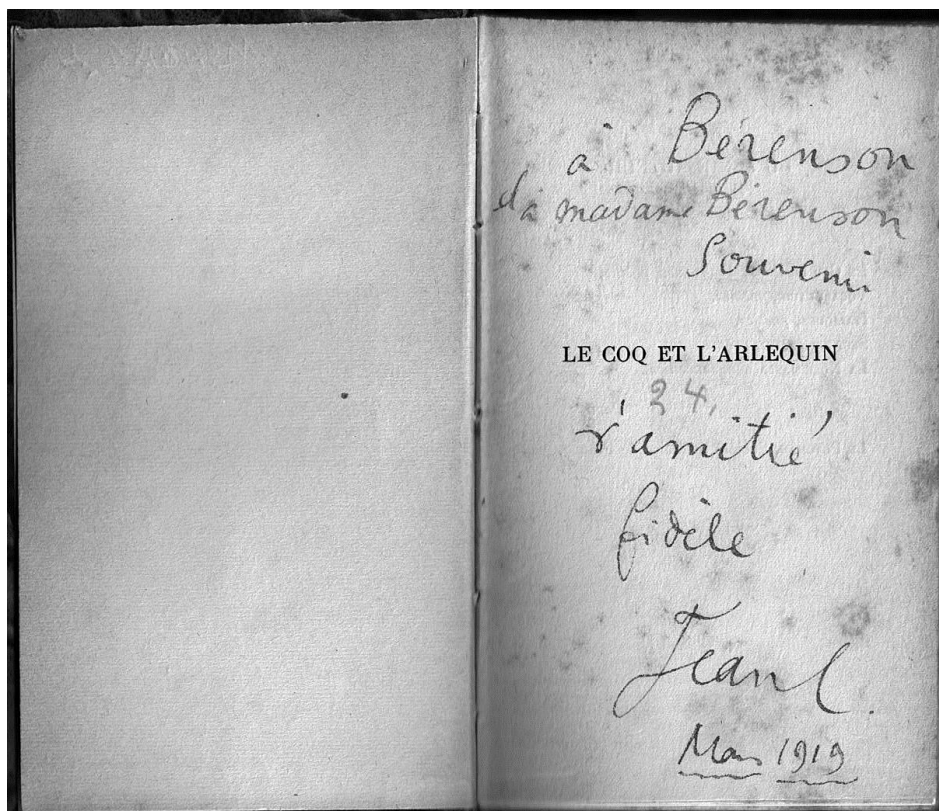


Fig. 6: Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, con dedica a Bernard e Mary Berenson. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

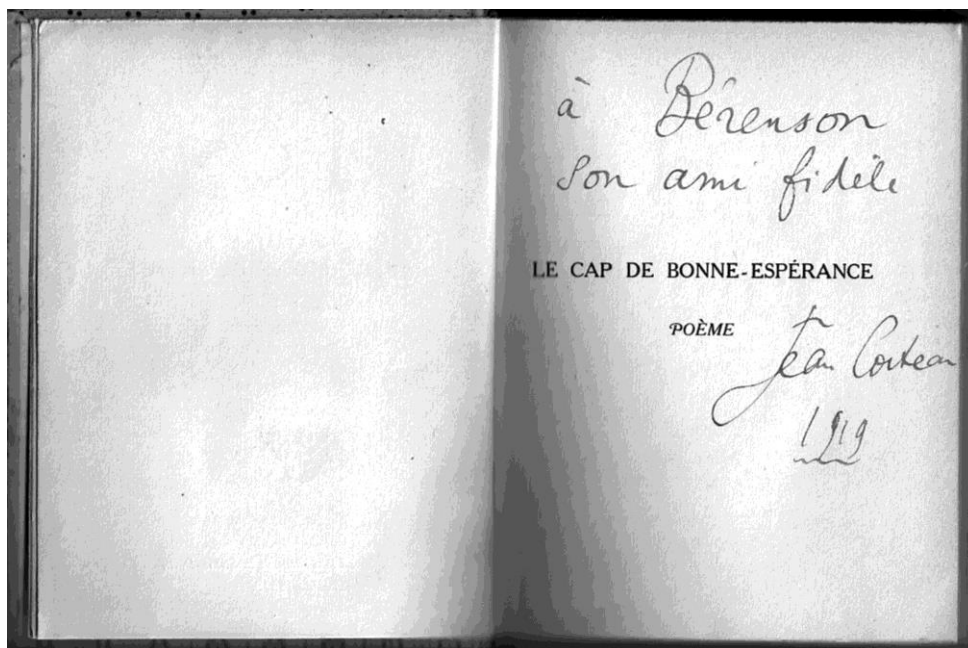


Fig. 7: Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance. Poème*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, con dedica a Bernard Berenson. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT 2010

J.A. ABBOTT, *Russian Art & Design in the Evergreen Museum & Library*, «Slavic & East European Information Resources», 11, 2010, 2-3, pp. 246-264, consultabile all'indirizzo: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15228881003795504>

BERENSON 1896

B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance with an Index to Their Works*, New York-Londra 1896.

BERENSON [1901] 1903

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, Londra [1901] 1903.

BERENSON 1902

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, Londra 1902.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, traduzione e prefazione di J. Alazard, Parigi 1953 (edizione originale *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948).

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Abbozzo per un autoritratto*, traduzione di A. Loria, Firenze 1949.

BERENSON/LOIRA 1957

B. BERENSON, *Valutazioni 1945-1956*, a cura di A. LORIA, Milano 1957.

BERENSON/MARIANO 1963

B. BERENSON, *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. MARIANO, New York 1963.

BERENSON-MARGHERI 1981

B. BERENSON, C. MARGHERI, *Lo specchio doppio. Carteggio 1927-1955*, traduzione di M. Guidacci e C. Margheri, Milano 1981.

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994.

CAMBIERI TOSI 1984

M.-J. CAMBIERI TOSI, *Carlo Placci maestro di Cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Firenze 1984.

COCTEAU 1918

J. COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. Avec un Portrait de l'Auteur et Deux Monogrammes par P. Picasso*, Parigi 1918.

COCTEAU 1932

J. COCTEAU, *Essai de critique indirecte*, Parigi 1932.

COCTEAU 1953

J. COCTEAU, *Préface*, in *Les Guides Nagel. Italie*, testo di G. Spaventa Filippi, Parigi-Ginevra-Karlsruhe-New York 1953, pp. V-VIII.

COCTEAU 1987

J. COCTEAU, *Lettres à Jean Marais*, Parigi 1987.

COCTEAU 1989

J. COCTEAU, *Lettres de l'Oiseleur*, Monaco 1989.

COCTEAU ET L'ITALIE 2007

Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, a cura di D. Gullentops, «Cahiers Jean Cocteau», 5, Parigi 2007.

COCTEAU L'ITALIEN 2007

Cocteau l'italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues (Napoli, 4-5 maggio 2007), a cura di G. Dotoli e C. Diglio, Fasano 2007.

FOCILLON [1931] 1964

H. FOCILLON, *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, [1931], Parigi 1964.

GIDE 1948

A. GIDE, *Journal 1889-1939*, Parigi 1948.

GIMPEL 1963

R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Parigi 1963.

HEIKAMP 2003

D. HEIKAMP, *L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra, Firenze-Milano 2003, pp. 446-474.

HERON 2010

P.-M. HERON, *Cocteau. Entre écriture et conversation*, Rennes 2010.

IAMURRI 1997

L. IAMURRI, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 69-90.

MORRA 1963

U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963.

MUGNIER 1985

A. MUGNIER, *Journal de l'Abbé Mugnier (1879-1939)*, a cura di M. Billot, Paris 1985.

QUERCI 2004

E. QUERCI, *Un pittore e una mecenate tra Francia, Italia e Spagna. La corrispondenza Zuloaga-Garrett*, «Rolsa. Rivista on line di Storia dell'Arte», 3, 2004:

https://books.google.it/books?id=4OHe_yfnaMIC&pg=PR2-IA22&clpg=PR2-IA22&dq=zuloaga+garrett&source=bl&ots=9JxwIIMuKR&sig=dZ5lXuBc0PqHfmMuaN4i

wZHynUg&hl=it&sa=X&ei=q6XVVKejCsP3avnegKgF&ved=0CD0Q6AEwBw#v=onepage&q=zuloaga%20garrett&f=false

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes», 97, 1985, pp. 961-989.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge (MA)-Londra 1987.

SECREST 1980

M. SECREST, *Being Bernard Berenson. A Biography*, Londra 1980.

THE BERNARD BERENSON 1962

The Bernard Berenson Treasury 1887-1958, a cura di H. Kiel, New York 1962.

THOUVENEL 2008

É. THOUVENEL, *La Villa Santo Sospir: Cocteau, portrait faussaire*, in *Le Court Métrage français del 1945 à 1968. (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, a cura di A. Fiant e R. Hamery, Rennes 2008, pp. 225-236.

TOUZOT 2007

J. TOUZOT, *De Léonard à Michel-Ange*, in *COCTEAU L'ITALIEN* 2007, pp. 41-50.

VENTURI 1894

A. VENTURI, recensione a *The Venetian Painters of the Renaissance*, «Nuova Antologia», CXXXV, 1894, 11, pp. 566-567.

WEISWEILLER 2003

C. WEISWEILLER, *Jean Cocteau. Les années Francine 1950-1963*, Parigi 2003.

ZEMIGNAN 2012

R. ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l'Italie: regards cinématographiques croisés*, tesi di dottorato, Université Paul Valéry, Montpellier III, 14 novembre 2012, consultabile all'indirizzo: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00823388/document>.

ABSTRACT

L'esame di tre lettere inedite di Jean Cocteau a Bernard Berenson consente di ricostruire il loro poco noto e controverso rapporto. Queste missive, scritte nell'estate del 1950, sono in relazione con il soggiorno a Firenze dello scrittore francese, il quale, sostanzialmente indifferente all'immagine stereotipa della città, vi fece però la folgorante scoperta della Grotta Grande del giardino di Boboli. Esse rivelano anche un'antica conoscenza tra i due corrispondenti: attraverso lo spoglio di altri documenti conservati presso Villa I Tatti, è possibile datare i loro primi incontri al 1916, avvenuti a Parigi, probabilmente tramite l'avvocato americano Walter Berry e la scrittrice Edith Wharton. Nel corso della Prima Guerra Mondiale Berenson e Cocteau ebbero frequenti contatti, che in seguito andarono diradandosi, ma senza mai interrompersi del tutto. Sebbene incompatibili per molti aspetti (sui quali si tornerà in un prossimo saggio), queste due personalità avevano tratti che li accomunavano: una straordinaria maestria nell'arte della conversazione, che per entrambi costituiva un'alternativa all'espressione 'testocentrica'; di conseguenza, sul fronte della scrittura, una predilezione per l'aforisma; infine, l'aspirazione a incarnare una figura ideale di 'professionista amatoriale', riaffermando così il ruolo del gioco nell'attività intellettuale.

The examination of three unpublished letters from Jean Cocteau to Bernard Berenson allows for the reconstruction of their little-known and controversial relationship. These missives, written during the summer of 1950, relate to the Florentine sojourn of the French writer, who although largely unresponsive to the stereotypical image of the city, was astonished by the Grotta Grande in the Boboli gardens. The letters also reveal a long-term acquaintance between the two correspondents. Through other documents kept at the Villa I Tatti, it is possible to date their first encounters to 1916 in Paris, where they were probably introduced to each other through the American lawyer Walter Berry and the American writer Edith Wharton. During World War I, Berenson and Cocteau enjoyed frequent contacts that subsequently diminished, without ever being completely terminated. Although incompatible in many respects (as will be discussed in a forthcoming essay), these two personalities had certain common features: an extraordinary mastery in the art of conversation, which constituted for both of them an alternative to writing; consequently, a predilection for aphorisms in their written work; and finally, the aspiration to incarnate the ideal figure of the 'professional amateur', thereby reaffirming the role of *ludus* in intellectual activity.

BERNARD BERENSON E L'EXPOSITION DE L'ART ITALIEN DE CIMABUE À TIEPOLO AL PETIT PALAIS, 1935

1. Un manuale illustrato dell'arte italiana

Nell'estate del 1935, Parigi offriva uno spettacolo straordinario: con centinaia di dipinti, sculture, disegni e oggetti, l'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais presentava al pubblico una raccolta che, scriveva Charles Sterling sul «Bulletin des musées de France», superava per magnificenza e completezza qualunque collezione principesca del passato o museo del presente¹. Sebbene non si potesse dire che una simile esposizione non si fosse mai vista – la mostra replicava le intenzioni programmatiche e in gran parte la selezione di opere di *Italian Art: 1200-1900*, alla Royal Academy di Londra di appena cinque anni prima² – non c'è dubbio che a Parigi l'arte italiana fosse esibita «dans son ensemble, par la peinture, la sculpture et les arts mineurs, et dans leurs sommets»³. Erano esposti, infatti, cinque Giotto (compreso il *Crocefisso* della Cappella degli Scrovegni) e altrettanti Piero della Francesca e Caravaggio, sei Leonardo (con le *Madonne* dell'Ermitage), Tiziano e Correggio (con il *Ganimede* di Vienna), nove Mantegna e Raffaello (con lo *Sposalizio* di Brera), dieci Tiepolo e quattordici Tintoretto (tra cui *Susanna e i vecchioni* di Vienna), cui si aggiungevano tre Arnolfo di Cambio, cinque Nicola Pisano, le formelle con il *Sacrificio di Abramo* di Brunelleschi e Ghiberti, sei Donatello, cinque Mino da Fiesole e Desiderio da Settignano, le formelle della cantoria del Duomo di Firenze di Luca della Robbia, la *Dama col mazzolino* di Verrocchio e il *Tondo Doni*, la *Madonna Pitti* e i *Prigioni* del Louvre di Michelangelo.

Se la mostra di Londra aveva documentato lo svolgimento della pittura italiana per un pubblico di specialisti, a Parigi – dove il Petit Palais era già «dans le plus beau site de Paris et peut-être du monde, un souvenir d'Italie»⁴ – i capolavori più celebrati di pittura e scultura, liberi dal corteggio di opere di artisti «de second plan», parlavano al «grand public et les artistes». Allo storico dell'arte, la mostra regalava il piacere di confrontare dal vivo opere che tutte insieme abitano solo la memoria visiva e lo stimolo di domande «très simples et primordiales» sulla «grande hiérarchie de valeurs, celle des artistes et des écoles» e le «définitions devenues usées, et toutes les idées nouvelles»⁵.

De Cimabue à Tiepolo, infatti, era organizzata per scuole e cronologie ed era dominata –

Sono grata a Ilaria Della Monica, archivista della Berenson Library, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Renaissance Studies, per la disponibilità e la competenza con cui mi ha seguito nella ricerca dei materiali, e a Monica Preti per aver accolto il testo. A Ilaria Andreoli e François Depuigrenet Deroussilles devo amicizia e l'ultima revisione.

¹ STERLING 1935, p. 66.

² EXHIBITION OF ITALIAN ART 1930 e HASKELL 2000, pp. 107-127. Se la *Nascita di Venere* e la *Tempesta* di Giorgione erano già stati a Londra, a Parigi si vedevano per la prima volta la *Venere* di Urbino di Tiziano, l'*Annunciazione* di Leonardo, lo *Sposalizio* di Raffaello e il *Tondo Doni* di Michelangelo. Con qualche difficoltà, gli organizzatori avevano ottenuto la disponibilità di diverse istituzioni straniere, come l'Ermitage di San Pietroburgo, il Kusthistorisches di Vienna, il Metropolitan Museum e la Morgan Library di New York. I musei tedeschi e inglesi, invece, avevano rifiutato le loro opere: la Royal Academy, per esempio, aveva negato il *Tondo Taddei*. Per la ricostruzione della preparazione, dell'allestimento e della fortuna immediata dell'esposizione attraverso la ricognizione dei materiali d'archivio, di parte italiana e di parte francese, cfr. DEI 2011 e ANNADEA 2013-2014.

³ STERLING 1935, p. 67.

⁴ ESCHOLIER 1935a, p. VI. Realizzato da Charles Girault per l'Esposizione universale del 1900, l'edificio era stato progettato per richiamare l'atmosfera dei palazzi di Venezia.

⁵ STERLING 1935, p. 67.

come già la mostra di Londra – da una ben definita visione della storia dell'arte italiana e, in particolare, del Rinascimento. Entrambe le mostre portavano il segno della personalità e degli studi di Bernard Berenson⁶: non c'era recente attribuzione che, nei cataloghi, non dovesse fare i conti con quella proposta dallo studioso americano, diversi prestatori figuravano nelle sue relazioni sul mercato dell'arte e la visione generale richiamava chiaramente l'impianto (e la gerarchia di valori) degli *Italian Painters of the Renaissance*⁷.

A Parigi come a Londra, per esempio, era ben rappresentato Vittore Carpaccio, la cui fortuna era stata consolidata, nel gusto e negli studi, dai *Venetian Painters*, il primo *gospel* sulla pittura italiana del Rinascimento pubblicato da Berenson nel 1894. La definizione del carattere della pittura di Carpaccio come riduzione del racconto sacro ad interpretazione del soggetto in termini di «pictorial capacities», di luce e colore⁸, che lo studioso aveva proposto attraverso la lente degli scritti di Walter Pater, in Francia avevano già trovato l'adesione di Teodor de Wyzewa, l'*éminence grise* del Simbolismo e suo precoce lettore⁹. Nel 1938, per Louis Gillet Carpaccio sarebbe stato ancora «gentil», un pittore-poeta sulla strada dell'interpretazione pittorica del fatto sacro in una dimensione radicalmente umana che, come nei *Venetian Painters*, conduce fino a Tintoretto¹⁰.

A Berenson si dovevano anche alcune messe a punto del catalogo di Carpaccio, e, dunque, l'iscrizione di diritto del pittore nella storia dell'arte: per Cipriano Efisio Oppo, che dall'Italia recensiva «dipinti celebri e mal noti» a Parigi, Carpaccio istruiva i temi e i mezzi di tutta la pittura del Rinascimento veneziano, da Giorgione a Tintoretto, e l'*Adorazione dei Magi* della collezione di Calouste Gulbenkian in mostra era stata datata correttamente solo dallo studioso americano¹¹.

Grazie alla mediazione di Joseph Duveen, al Petit Palais c'erano opere provenienti da alcune collezioni americane, come quella di Jules Bache, che Berenson – *artful partner* di Duveen da quarant'anni – aveva contribuito a costituire. Di Duveen, invece, era il *Trittico con il Cristo benedicente tra San Pietro e San Giacomo* che, acquistato dalla contessa di Broussillon come Margheritone d'Arezzo, nel 1920 era passato all'intraprendente avvocato newyorkese Carl Hamilton come Cimabue, e, ancora come Cimabue e insieme a quasi tutti i dipinti della sfortunata collezione Hamilton, era rientrato nella proprietà del mercante¹². L'attribuzione a Cimabue era di Berenson, che aveva pubblicato i pannelli in un lungo articolo illustrato su «Art in America»¹³, ed era stata sostenuta da Osvald Síren, Lionello Venturi, Wilhelm Valentiner. Nonostante l'intervento di Mario Salmi, che per la mostra di Parigi aveva proposto di ricondurre il trittico ad una cronologia più bassa e ad una mano di bottega¹⁴, Raymond Escholier, commissario generale dell'esposizione e conservatore del Petit Palais, aveva mantenuto nel catalogo l'attribuzione di Berenson.

Ma più di tutto, la mostra doveva a Berenson la visione del Rinascimento come catena ininterrotta di fenomeni artistici omogenei, terminato con la morte di Michelangelo e brevemente risorto a Venezia nel XVIII secolo, e la condensava nella Salle d'Honneur: se la

⁶ HASKELL 2000, p. 124.

⁷ Per un approfondimento sulla visione del Rinascimento di Berenson e sul metodo critico in cui essa si istruisce e si trasforma, mi permetto di rimandare a TROTTA 2003 e 2006.

⁸ BERENSON 1894, p. 26.

⁹ DE WYZEWA 1907 e BOUYER 1927, p. 208.

¹⁰ GILLET 1938, p. 221 e BERENSON 1894, pp. 28 e 46.

¹¹ OPPO 1935. Quanto alla *Madonna* di Caen, pure in mostra, considerata da Berenson di Carpaccio solo in «g.p.», cioè in gran parte – cfr. BERENSON 1936 –, per Oppo era del tutto autentica.

¹² Sulla raccolta di Carl Hamilton, un rovescio per Duveen e una delusione per Berenson, cfr. BROWN 1979, p. 22; SIMPSON 1986, pp. 193 e sgg; e SECREST 2004, pp. 172 e sgg.

¹³ BERENSON 1920, pp. 251-271. Il saggio era appena stato ripubblicato in BERENSON 1930.

¹⁴ SALMI 1935, pp. 112-120. È utile ricordare che Salmi era tra gli specialisti membri del Comitato italiano d'organizzazione della mostra.

mostra si ‘leggeva’ come un manuale illustrato di storia dell’arte italiana dal XII al XVIII secolo, svolto in capitoli diseguali per lunghezza e precisione di dettaglio ma corrispondenti «à la réelle importance historique» degli oggetti e delle epoche¹⁵, al centro delle Galleries du Petit Palais la sala d’onore istruiva una di quelle «grandes synthèses qui satisfont l’esprit par leur clarté», necessarie nei manuali «où tout est préférable à la simple juxtaposition des noms et des œuvres sans effort intellectuel de coordination»¹⁶.

Il Rinascimento, aveva scritto Berenson nei *Venetian Painters*, era l’epoca dell’emancipazione dell’individuo, persuaso che «the universe had no other purpose than his happiness». Poiché «when ideas are fresh and strong, they are almost sure to find artistic embodiment»¹⁷, il Rinascimento – avrebbe riassunto Berenson nello stesso giro di anni ad Umberto Morra – «è stato un periodo essenzialmente antropomorfo» in tutti i campi dell’attività dello spirito e «segnatamente nell’arte»: dal principio del Quattrocento alla fine del Cinquecento, gli artisti hanno lavorato a comprendere con intelligenza la figura umana, portandone a perfezione la rappresentazione attraverso i mezzi specifici dell’arte¹⁸. Per Berenson, il Rinascimento è il «tempo glorioso» per tutto ciò che è umano¹⁹, e a Parigi la «tribune de gloire» allestita da Escholier lo metteva in scena²⁰. Qui, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Pollaiuolo, Leonardo, Raffaello, Correggio, Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto e Michelangelo (che, con il *Tondo Doni* incorniciato dai *Prigioni* chiudeva il percorso, e, idealmente, il Rinascimento) erano rappresentati «par quelques-uns des leurs ouvrages les plus parfaits»²¹, e si esaltavano a vicenda. A guardare uno accanto all’altro la *Tempesta* dell’Accademia e il *Concerto campestre* del Louvre, per esempio, non sembrava un’idea insensata immaginare che Giorgione avesse dipinto entrambi²², così come, vedendo tutte insieme la *Vergine delle rocce*, la *Madonna, Sant’Anna e il Bambino*, l’*Annunciazione* degli Uffizi e le due *Madonne* dell’Ermitage di Leonardo, l’autografia di queste ultime sembrava meno scontata²³. Nella stessa stanza, la *Venere di Urbino* di Tiziano e *Susanna e i vecchioni* di Tintoretto stimolavano ad approfondire quel paragone tra i due artisti che nei *Venetian Painters* Berenson aveva potuto solo accennare²⁴.

In conclusione, la sala offriva allo spettatore un’esperienza unitaria e molteplice allo stesso tempo, diversa secondo le ore del giorno o l’umore.

Ce matin, scriveva Paul Alfassa, ce qui me touche, c’est la fraîcheur juvenile du *Sposalizio* de Raphaël [...]. Ce soir, sera-ce la riche et rêveuse musique du *Concert champêtre*, l’inexplicable poésie de la *Tempête*? Ou la *Vierge sur les genoux de sainte Anne*, son visage souriant penché vers l’Enfant, tandis que, derrière elle, les hautes cimes bleues s’étagent à l’infini? Sera-ce la *Sainte famille* où Michel-Ange mêle à l’évangile la beauté platonicienne? Demain, la *Suzanne* de Tintoret, la longue *Vénus* de Titien, les épaules pleines de sa *Femme au miroir*? C’est peut-être chez lui, en fin de compte que nous viendrons nous reposer à cause de ‘sa plénitude, son équilibre, son

¹⁵ STERLING 1935, p. 67.

¹⁶ ALFASSA 1935, p. 930.

¹⁷ BERENSON 1894, p. 49.

¹⁸ MORRA 1963, conversazione del 31 gennaio 1938, p. 245.

¹⁹ *Ivi*, p. 238.

²⁰ ESCHOLIER 1935b, p. 15.

²¹ ALFASSA 1935, p. 930.

²² Così per Berenson, che ripeteva l’attribuzione a Giorgione ancora in BERENSON 1936. Per Tiziano (ma non per Sebastiano del Piombo!) era, invece, HOURTICQ 1935, pp. 30-31. Hourticq era membro del Comitato generale per l’organizzazione della mostra.

²³ ALFASSA 1935, p. 930. Dello stesso avviso era, a proposito della *Madonna Litta*, TARCHIANI 1935, pp. 38-55. Nel 1932 e nel 1936, Berenson classificava il dipinto come «n. f. (?)», cioè non finito e di dubbia autenticità, cfr. BERENSON 1936. Per la *Madonna Benois*, certamente autografa e «G.», giovanile, Berenson annunciava la possibilità che fosse stata acquistata da Andrew Mellon, nella cui raccolta, come sappiamo, tra il 1930 e il 1931, entrò un nucleo rilevante di opere del museo di San Pietroburgo. Ma, evidentemente, non la *Madonna Benois*.

²⁴ ALFASSA 1935, p. 948 e BERENSON 1894, p. 48.

harmonie', qu'admirait Delacroix²⁵.

Guardare, guardare e guardare, avrebbe scritto Berenson nella prefazione all'ultima edizione dei saggi sulla pittura italiana: se l'opera è davvero ciò che promette, l'esperienza riconcilia con la vita e rende più umani. Al contrario, leggere intorno alle opere d'arte è tempo sprecato, pressoché inutile per comprenderle, per apprezzarle e ancor meno per goderne²⁶. Tutto ciò che è necessario sapere su un'opera e un artista può ben essere contenuto in un cartellino.

2. Anno mirabile

Il 26 giugno 1935, il «Times» di Londra festeggiava il settantesimo compleanno di Bernard Berenson pubblicando la lettera di C. F. Bell, Laurence Binyon, Kenneth Clark, W. G. Constable, Herbert Cook, D. S. MacColl, Eric Maclagan, Campbell Dogdson e Eugénie Sellers Strong, che per l'occasione dichiaravano il proprio debito intellettuale verso colui che, quarant'anni prima, aveva rivelato il Rinascimento italiano agli studi e all'esperienza estetica. I quattro piccoli saggi, asciutti e sintetici, di allora erano stati gli «*slim predecessors*» dei monumentali volumi sui *Drawings of Florentine Painters*, che lo studioso si preparava a rivedere per una nuova edizione²⁷.

Per Berenson, che in effetti era immerso nel «veleno quotidiano» del lavoro sui disegni di Michelangelo²⁸, l'omaggio e la gratitudine degli «English admirers»²⁹, ciascuno dei quali aveva frequentato a lungo i Tatti e ora era una figura di riferimento degli studi e di alcune delle più prestigiose istituzioni dell'arte in Gran Bretagna, dall'università ai musei, erano tanto più graditi in quanto proprio la revisione dei *Drawings* lo aveva messo di fronte alla determinazione, il talento e gli interessi di una nuova generazione di studiosi che, da un decennio, sembrava avere egemonizzato qualunque aspetto della storia dell'arte degli ultimi cinque secoli. In più, l'accoglienza che le istituzioni americane avevano riservato alle colonie di studiosi ebrei tedeschi in fuga dal nazismo, per Berenson aveva ridotto la disciplina che lui stesso aveva contribuito a fondare ad un *bouillon de culture*³⁰. Se per Panofsky la diaspora americana aveva realizzato la distanza culturale e geografica per risolvere i limiti dei «deprecati metodi 'teutonici'»³¹ nella giusta messa a fuoco dei fenomeni artistici europei in un unico panorama e, quindi, per riscrivere il lessico concettuale della storia dell'arte, dall'Europa Berenson vedeva Princeton e Columbia come «German refugee university», gli studi sul Rinascimento come il regno di «spell-bounders and irrelevancy-mongers», e i tedeschi pronti ad invadere Harvard, la sua *Alma Mater*³².

La pervasiva ossessione interpretativa dei tedeschi, d'altra parte, aveva reso quasi impossibile lavorare con serenità sul catalogo di Michelangelo, ormai dominio degli studi di «Panofsky and his tribe»: piuttosto, il disagio davanti alla «forza sola, sempre uguale» che fa muovere l'artista «a diciassett'anni e per sessant'anni lo spinge, fino all'estrema vecchiezza»,

²⁵ ALFASSA 1935, p. 946.

²⁶ BERENSON 1957, p. XII.

²⁷ BELL-BINYON ET ALII 1935.

²⁸ MORRA 1963, conversazione dell'8 agosto 1935, p. 197.

²⁹ BELL-BINYON ET ALII 1935.

³⁰ Bernard Berenson a Charles Henry Coster, 25 ottobre 1935, Bernard and Mary Berenson Papers, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Si veda, anche, *THE LETTERS BERENSON AND COSTER* 1993.

³¹ PANOFSKY 1962, p. 307.

³² Bernard Berenson a Daniel V. Thompson, 17 settembre 1934, Archives of American Art, Washington, D. C., citato in SAMUELS 1987, pp. 411-412.

quella «forza scatenata, immenso turgore della forma, anelito fuori misura», sollecitava un nuovo lavoro³³.

Nei *Florentine Painters*, Berenson aveva presentato Michelangelo come «logical culmination» di tutte le energie della tradizione che Giotto e Masaccio avevano istruito nei *valori tattili* come «specifically artistic qualities in figure painting»³⁴. Alla potenza espressiva, che nella percezione dello spettatore si trasforma in esperienza di vitalità intensa, Michelangelo univa la «vision of a glorious but possible humanity» e creava il «type of man best fitted to subdue and control the earth, and who knows! perhaps more than the earth»: le figure della Sistina colpiscono l'*immaginazione tattile* come accade raramente nella storia della pittura³⁵. Dopo la Sistina, però, Michelangelo sembra gradualmente disinteressarsi alla rappresentazione, i *valori tattili*, da espressione del significato strutturale delle cose diventano «feats of modelling» e la forza brutalità³⁶. Alla fine, aveva vissuto tanto «to be distinguished with difficulty from Marcello Venusti», con l'effetto di ridurre le qualità della pittura a «mere patterns» senza vita per le generazioni successive di artisti dal «relatively diminished power of reaction», come Manieristi, Eclettici, Realisti e Tenebristi³⁷.

Nel 1933, ripeteva ad Umberto Morra che «Michelangelo sarebbe dovuto morire a quarant'anni, compiuta la cappella Sistina»: la cultura figurativa moderna avrebbe guadagnato di non dover fare i conti con la «retorica del muscolo, dello sforzo, dell'enorme» in cui, nelle opere tarde, aveva trasformato l'*immaginazione muscolare* degli studi sulla figura umana del Rinascimento. Al contrario, il suo influsso è stato devastante, quanto quello di Wagner. L'ultimo Michelangelo «ha attratto l'attenzione dei mediocri», che dalla sua «parte irrazionale, titatica» hanno ricavato i modelli per esprimere «quanto è in loro di esagerato, aggressivo, di petulante, di stracarico»³⁸: Mussolini, per esempio, lo ha copiato³⁹. Allo stesso modo, Wagner è la teologia e l'escatologia dell'hitlerismo⁴⁰: «se non avesse 'cantato' i Nibelunghi, e imposto a tutto un popolo quella leggenda, di Odino oggi non se ne potrebbe parlare»⁴¹. E nemmeno di Hitler.

D'altra parte, prima della Grande Guerra,

qui n'a pas vu alors l'envahisseur german sous l'aspect d'un héros de Wagner, d'une sorte de Siegfried débordant de force créatrice? C'était le temps où l'oeuvre de Wagner se révélant à nous peu à peu, transfigurait la Barbarie, lui donnait un sens⁴².

Le rovine di Reims e Soissons, aveva scritto Emile Mâle nel 1917, avevano dimostrato che ci si era tragicamente sbagliati.

Così, per Berenson era il momento di riprendere le riflessioni che, trent'anni prima, aveva consegnato a pochi paragrafi in calce ai *North Italian Painters* e di scrivere un nuovo libro sul «Decline and Recovery of Arts» in cui rivedere le premesse, estetiche ed etiche, del discorso storiografico, dalla tarda antichità al Rinascimento⁴³.

³³ MORRA 1963, conversazione dell'8 agosto 1935 e conversazione del 19 giugno 1937, pp. 197 e 227.

³⁴ BERENSON 1896, pp. 83-85.

³⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁶ *Ivi*, p. 93.

³⁷ BERENSON 1907, pp. 151-157.

³⁸ MORRA 1963, conversazione del 16 agosto 1933, pp. 148-149.

³⁹ *Ivi*, conversazione del 9 novembre 1933, p. 165.

⁴⁰ Bernard Berenson a Louis Gillet, 23 ottobre 1937, *Bernard and Mary Berenson Papers*, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e ROTILY 1985, p. 976.

⁴¹ MORRA 1963, conversazione del 18 aprile 1937, p. 225.

⁴² MALE 1917, p. 9 e PASSINI 2012, p. 209.

⁴³ MORRA 1963, conversazione del 19 giugno 1937, p. 227. Il «nuovo lavoro» doveva «dimostrare che ad un periodo di grande maturità artistica segue un periodo d'impoverimento, di imbarbarimento, di decadenza, sempre ripetendosi le stesse forme di involuzione», e doveva essere dedicato al periodo che va dall'imperatore Adriano a

I valori tattili (il senso della forma) sono essenziali alle arti figurative. Altre qualità, altamente 'spirituali, non ne possono prescindere. Se la linea comunica un senso di raffinatezza, di delicatezza, vuole essere pur sempre una linea funzionale, non calligrafica, che comprende e indica la plasticità, con lo stesso vigore come fa il modellato. [...] Nell'arte bizantina, in quella senese, c'è come una confusione dei due valori, o un trapasso dal più basso al più alto, senza che mai il primo scompaia. Ma dove si affermano meglio i 'valori spirituali' (in Duccio, in Simone Martini) non c'è certo negazione di funzionalità⁴⁴.

Per vivificanti che siano, i *valori tattili* funzionano solo al servizio degli ideali umani⁴⁵.

In quegli anni, il tema era sensibile in Francia e sollecitava il dibattito politico e culturale. Radicato nelle contraddizioni della fine del XIX secolo e nella crisi della Terza Repubblica, il tema della *decadenza* aveva riacceso l'impegno degli intellettuali che, davanti alle devastazioni della Prima Guerra mondiale – la prima guerra 'industriale' – alla crisi economica, politica e sociale, all'affermazione culturale del materialismo e a quello che sembrava il trionfo del 'macchinismo' e della tecnocrazia della scienza, denunciavano «la crise de l'esprit»⁴⁶ e il presente come «le monde sans âme»⁴⁷. Si trattava di un discorso su diversi livelli, che investiva tanto la nazione francese e le sue istituzioni, quanto più in generale la nozione stessa di cultura europea, e riguardava inevitabilmente anche la storia dell'arte che, dalla fine XIX secolo, contribuiva alla produzione simbolica in cui si articolava la costruzione (transnazionale) dell'identità nazionale ed europea. Non era nuova, in Francia, per esempio, l'idea della decadenza dell'arte dopo Michelangelo, declinata nel gioco di specchi tra passato e presente da Hyppolite Taine⁴⁸ e da Romain Rolland. Per Rolland, che, nel 1895, aveva dedicato alla *Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle* la dissertazione finale di dottorato all'École normale supérieure, Michelangelo era stato fatale all'arte italiana: la sua forza, aveva scritto negli anni Dieci, aveva messo in crisi l'equilibrio del Rinascimento, e artisti di medio talento come i Carracci ne avevano solo, e per poco, ritardato la decadenza⁴⁹.

Così, quando nel 1926 era apparsa la prima traduzione francese dei saggi sulla pittura italiana del Rinascimento nella Bibliothèque de la Pléiade, per la cultura francese Berenson doveva essere un «esprit novateur»⁵⁰: la sua visione della storia dell'arte offriva l'opportunità di istruire alcuni temi – la decadenza dell'arte, per esempio, o il rapporto tra arte e scienza – nella concretezza dell'analisi dello stile, per costituire la relazione tra le opere e gli artisti in una prospettiva storica ma, più in generale, la relazione tra i fenomeni artistici e l'uomo in una prospettiva teorica. Ai francesi, Berenson presentava finalmente «un corps à corps entre l'homme et l'oeuvre, une prise directe sur l'art»⁵¹.

«Par les exigences de sa thèse», scriveva Gillet nel 1926, Berenson aveva dovuto riconoscere «le premier rang» tra le scuole italiane del Rinascimento a quella fiorentina. In cento anni, Firenze aveva creato il linguaggio dell'arte, definito la nozione di stile come l'«idée précoce et nette de l'indépendance de l'art», e conquistato tutt'Europa con la sua lezione.

Giotto, sebbene sarebbe stato possibile trovare «indizi dello stesso decadimento fuori dalla civiltà euroasiatica, tra la produzione africana, oceanica, centro-americana». Mai terminato, lo studio apparve in parte in BERENSON 1948 e BERENSON 1955.

⁴⁴ MORRA 1963, conversazione del 4 dicembre 1937, p. 236.

⁴⁵ BERENSON 1936, p. VIII.

⁴⁶ VALERY 1957.

⁴⁷ DANIEL-ROPS 1932; più in generale, cfr. la voce «Décadence», in DICTIONNAIRE 1990, p. 547.

⁴⁸ RELIRE TAINE 2001 e JOLLET 2008, pp. 279-289.

⁴⁹ CASSOU 1957. Rolland, come sappiamo, pubblicò a lungo su Michelangelo, dal primo studio monografico del 1906, fino alle diverse versioni di una 'vita di Michelangelo', compresa una revisione pubblicata in inglese, con aggiunte, nel 1915, cfr. ROLLAND 1915.

⁵⁰ ROTILY 1985, p. 961.

⁵¹ FIERENS 1927, p. 13.

Firenze, però, aveva dimostrato anche i limiti e la complessità dei rapporti tra arte e scienza: da Masaccio a Michelangelo, Firenze aveva elaborato le categorie della forma della pittura, ma gli artisti le avevano spesso messe in opera senza immaginazione. Così, «l'on ne peut s'empêcher de songer que Florence est la grande responsable de l'art académique, et que le mal qu'elle a fait à l'art par cette maladie funeste compense les services». Ma più di tutto, Berenson proponeva una teoria dell'arte, che aspirava ad essere «une formule de critique universelle» applicabile a tutti i prodotti dello spirito umano, a partire dalla definizione degli elementi del sistema della rappresentazione. Per Gillet, Berenson lavora in primo luogo sulla natura e la funzione dell'arte: l'uomo è un «animal artiste» che struttura insieme di «signes plastiques» e universi di immagini, il cui significato si attiva nell'esperienza estetica dello spettatore, che «de moitié dans l'ouvrage du peintre, il devient en quelque mesure son collaborateur». Rispondendo alla qualità dei valori della forma, noi partecipiamo pienamente alla vita dello spirito umano⁵².

Per Paul Fierens, se la *Philosophie de l'art* di Taine aveva considerato l'opera «comme un fait social», Berenson restituiva alla storia dell'arte la sua autonomia – dunque, faceva della «métacritique» – e fondava un nuovo lessico, i cui lemmi si innalzano «aux considérations les plus générales, voire les plus abstraites», senza perdere la concretezza del dato artistico⁵³. E poiché «une théorie de l'art n'est pas sans rassembler à un système philosophique», le conclusioni di Berenson dovevano essere sottoposte a quella che Paul Valéry definiva «épreuve de fonctionnement»: è possibile, chiedeva Paul Alfassa, che le categorie della forma siano condizione necessaria ma anche sufficiente? Come ogni sistema filosofico, è insoddisfacente, ma «il fait penser» e nutre lo spirito⁵⁴.

Berenson allora poteva considerare a ragione che, sui temi che gli stavano a cuore, in Francia era più compreso e apprezzato che altrove⁵⁵, che Parigi era una nuova patria culturale e il 1935 l'*annus mirabilis* della sua *carrière française*: con appena qualche giorno di scarto rispetto al «Times» dovuto alla periodicità della rivista, «Beaux-Arts» di Georges Wildenstein festeggiava il suo settantesimo compleanno e rendeva omaggio alla sua infallibile memoria visiva e alla profondità della sua intelligenza estetica con un articolo firmato da Henri Focillon, Louis Gillet, Louis Hautecœur, Julien Cain, David David-Weil, Paul Jamot, Seymour de Ricci, René Schneider, Henri Verne, e lo stesso Wildenstein⁵⁶.

Fuori dal Petit Palais, la nuova edizione tascabile della traduzione francese dei saggi sulla pittura del Rinascimento appena pubblicata da Gallimard con felice intuizione in un solo volume e con molte illustrazioni, si vendeva «like hot-cakes»⁵⁷: «da forme même de ce livre, recitava una segnalazione sulla «Gazette des Beaux-Arts», qui veut être un bréviaire, lui trace son programme». Sistematico, non sempre facile da leggere ma assai ben tradotto da Louis Gillet, il libro era senza dubbio un raro «chefs-d'oeuvre de la critique d'art contemporaine»⁵⁸.

⁵² GILLET 1926, pp. 330-336.

⁵³ FIERENS 1927, p. 13.

⁵⁴ ALFASSA 1927, pp. 77-79.

⁵⁵ Lettera di Bernard Berenson a Louis Gillet, 21 agosto 1927, Bernard and Mary Berenson Papers, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e ROTILY 1985, p. 961.

⁵⁶ GILLET-HAUTECEUR ET ALII 1935, p. I.

⁵⁷ SAMUELS 1987, p. 418.

⁵⁸ J. B. 1935, p. 60.

3. La medaglia di un rovescio

Dieci anni dopo la prima edizione, *Les peintres italiens de la Renaissance* era un «texte familier»⁵⁹, e nella nuova forma editoriale si presentava come un «petit manuel», una guida per affrontare il viaggio in Italia⁶⁰, reale o fantastico: «un tel livre, sur un tel sujet, aveva scritto Gillet, c'est une grande aventure», è il racconto vero di «toute une histoire imaginaire»⁶¹, il cui potere di suggestione è paragonabile all'*Histoire de la peinture en Italie* di Stendhal o al *Voyage du Condottière* di André Suarès. Per Suarès, che aveva pubblicato nel 1932 la versione definitiva (e in unico volume!) degli immaginifici resoconti del suo viaggio terrestre e celeste in Italia, «voir n'est point commun»: «le voyager est encore ce qui importe dans un voyage [...]». La vision est la conquête de la vie»⁶².

I *Peintres*, poi, erano un breviario per i visitatori del Petit Palais. Per Alfassa, la nozione di *valori tattili* era la chiave che apriva le sale della pittura fiorentina del Rinascimento, visto che «à ce moment de l'histoire», la capacità degli artisti di «faire sentir» i volumi è «vraiment une conquête primordiale»; il «rythme exquis qui touche comme une musique» era il carattere dei due Botticelli in mostra; l'intelligenza del corpo umano e dei suoi movimenti era la qualità di Andrea Pollaiuolo; il «sentiment de l'espace» era lo stile dei pittori umbri⁶³. E se, nel libro, più di una pagina sembrava anticipare in modo stupefacente «des analyses de Valéry»⁶⁴, nel catalogo dell'esposizione era Valéry che sembrava riprendere e amplificare alcune conclusioni di Berenson. Come per Berenson, per Valéry la qualità della parabola artistica del Rinascimento e della sua sopravvivenza nel XVIII secolo a Venezia è universale ed eterna, a dispetto della caducità della materia a cui è affidata, come i valori spirituali che mette in forme plastiche. Riducendo quelle forme alla facilità di vuote formule dal breve respiro di una generazione, i contemporanei – per rincorrere l'innovazione o la popolarità – sono responsabili del decadimento dell'esperienza dell'arte come equilibrio tra uomo e natura, composizione dell'individuale nell'universale e adesione esistenziale al mondo dello spirito⁶⁵. Per questo, scriveva Camille Mauclair, «il n'y a point seulement ici une péremptoire leçon esthétique», ma la mostra era un esempio di «confiante fierté humaine» e delle sue conseguenze morali: essa esercitava una pressione diretta e potente su quegli artisti che hanno sacrificato «au démon du nouveau et de l'original» e al loro pubblico, e invocava il «rétablissement triomphal des valeurs plastiques et spirituelles»⁶⁶.

Eppure, Berenson non poteva certo celebrare il suo trionfo. Come era apparso chiaro a Gillet, per Berenson la pittura italiana del Rinascimento era un modo di significazione, una forma delle più compiute tra quelle che hanno strutturato l'identità culturale europea nei valori dell'umanesimo, come Atene nel V secolo e Parigi nel XIX. Solo quella che gli era sembrata la corrispondenza perfetta tra l'espressione e l'epoca storica aveva motivato la scelta del soggetto di studio al tempo degli *Italian Painters*, e non una valutazione assoluta di un primato nazionale, o peggio ancora, etnico: dal punto di vista della pura pittura, alcune opere italiane del Rinascimento non avrebbero posto accanto a Rembrandt, Vermeer, Velasquez, Goya o Manet⁶⁷. Ed ora che i suoi interessi si erano ampliati al Medioevo e alla Tarda Antichità, all'arte orientale e ai tappeti persiani, non solo avrebbe ammesso senza difficoltà che le radici di quel

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ GILLET 1935, p. 7.

⁶¹ GILLET 1926, p. 339.

⁶² SUARES 1932, p. 7. L'accostamento era stato suggerito da diversi recensori francesi, tra cui Paul Fierens.

⁶³ ALFASSA 1935, pp. 937-941.

⁶⁴ GILLET 1935, p. 8.

⁶⁵ VALÉRY 1935, p. 3 e MAUCLAIR 1935, p. 325.

⁶⁶ MAUCLAIR 1935, p. 336. In generale, sulla visione di Mauclair, con qualche suggestione sui suoi rapporti con la visione di Berenson, LOMBARDI 2015.

⁶⁷ BERENSON 1894, p. 30.

movimento omogeneo erano a Chartres⁶⁸, ma era pronto a dubitare di quella prospettiva eurocentrica che ora rivelava il suo aspetto oscuro, di violenza e sopraffazione.

La mostra di Parigi, invece, che traeva le sue ragioni dalla propaganda politica assai più che dalle ragioni dell'arte, proponeva l'immagine mitica di un'Europa *romana*, la cui cultura si era sviluppata da Roma a Parigi, nel segno comune della *latinità* come carattere etnico prima ancora che di condivisione di valori. In questa prospettiva, l'arte del Rinascimento era un capitale di scambio simbolico in nome dell'unità spirituale dell'Italia e la Francia, due nazioni *latine* destinate a difendere i principi civilizzatori, mai stati così ambigui, dell'umanesimo europeo contro la barbarie della Germania nazista e della Russia sovietica⁶⁹. Alla vigilia dell'occupazione dell'Etiopia, la mostra al Petit Palais è «un geste d'une grandeur toute romaine»⁷⁰, la testimonianza suprema «du Génie Latin», e la giustificazione per la naturale aspirazione imperialista dell'Italia di Mussolini, nuovo Cesare e rinato Lorenzo il Magnifico⁷¹, il cui busto campeggiava – «où il était juste» – nella sala delle sculture di fronte alla Lupa capitolina e accanto a Michelangelo, Donatello, Pisano, Verrocchio, Giambologna e Bernini⁷². Allo stesso modo Ugo Ogetti, il curatore dell'esposizione e l'efficace organizzatore della propaganda culturale dell'Italia fascista, aveva predisposto che l'immagine del Duce circolasse con le cartoline illustrate e le pubblicazioni sull'arte italiana che accompagnavano l'esposizione⁷³.

«L'Italie est devenue une grande puissance européenne», scriveva Waldemar George, e «l'art italien redevient à son tour ce que jamais il n'eut du cessé d'être: un art européen, au meilleur sens du mot, un art qui atteint l'universalité, sans aliéner son caractère ethnique, sans rompre avec l'histoire». Così, alla Quadriennale di Roma, inaugurata lo stesso anno, come alla mostra d'arte contemporanea che completava al Jeu de Paume il programma 'italiano' del Petit Palais, gli artisti esprimevano l'ottimismo, la fiducia e la *joie de vivre* dell'uomo al centro dell'universo, nelle forme della *gravitas* e dell'*humanitas* che fanno la qualità dell'arte romana⁷⁴.

A Parigi, dunque, nel consueto gioco di specchi tra passato e presente, il Rinascimento faceva le veci programmatiche dell'arte romana – di cui pure il Comitato organizzatore francese aveva chiesto senza successo di esporre un nucleo significativo⁷⁵ – ed era presentato come il luogo comune di un discorso culturale e politico unificante, sottratto alla verità storiografica. La storia dell'arte del Rinascimento, scriveva Mauclair, è certamente la storia dello sviluppo dei caratteri delle scuole artistiche regionali, ma poiché «tous furent fidèles au génie de la race», ogni scuola «fut l'expression d'une tendance nationale» e la testimonianza di un'irresistibile forza di coesione⁷⁶. La medesima coesione che, nel 1934, la Francia aveva cercato intorno alla forzata nozione storiografica, ma sostanzialmente culturale ed etnica, di *peintres de la réalité* e all'esposizione di pittura francese del XVII secolo organizzata da Paul Jamot e Charles Sterling all'Orangerie⁷⁷. Negare il *génie de la race*, d'altra parte, aveva condotto

⁶⁸ GILLET 1926, pp. 337-340.

⁶⁹ Illuminante l'analisi di BRAUN 2005, pp. 173-186.

⁷⁰ STERLING 1935, p. 66.

⁷¹ Così anche per i detrattori, cfr. SELDES 1935. A Londra, Mussolini era stato ritratto da Bernad Partridge come *Mussolini the Magnificent*, in «Punch», 18 dicembre 1929.

⁷² MUCLAIR 1935, p. 328.

⁷³ A leggere le corrispondenze sulla stampa italiana, le immagini del Duce avevano lo stesso successo delle fotografie delle opere in mostra, cfr. ANNADEA 2013-2014, pp. 30-31. Sulle strategie di propaganda per la costruzione del consenso attraverso ben congegnati interventi di politica culturale e sulla attenzione del Fascismo al pubblico dell'arte, in Italia e all'estero, almeno STONE 1998 e, di recente, SNODI DI CRITICA 2014.

⁷⁴ GEORGE 1935a, p. 209. Waldemar George aveva appena sviluppato gli stessi temi un volumetto sull'arte italiana del presente, cfr. GEORGE 1935b.

⁷⁵ DEI 2011, pp. 6-7.

⁷⁶ MAUCLAIR 1935, p. 328.

⁷⁷ ORANGERIE 1934. L'esposizione fu inaugurata in un periodo di forte instabilità politica e dopo i moti del 6 febbraio, che condussero alla costituzione del *Front populaire*. Perché innanzitutto azioni di propaganda politica,

alla sterile «anarchie pitturale dell'Ecole internationale dite de Paris»⁷⁸.

Per Berenson, invece,

una cosa, anzi due sono mancate all'Impero romano, conquistare la Germania e conquistare l'Arabia. La mancata conquista non ha privato una parte del mondo dei valori, inesistenti, della romanità, ma ha limitato la permeazione dell'ellenismo anche in quelle regioni. L'essenziale civiltà greca, che è poi la nostra, poteva spandersi per una più vasta ecumene senza perdere vitalità e senza permettere quei ritorni e quelle violenze che l'hanno stancata e a tratti mutilata e sepolta⁷⁹.

La civiltà europea si è costituita «come il fumo di una locomotiva, bellissimo e dorato sotto i raggi obliqui del sole; ma in tempi piovosi soltanto un che di sporco e maleodorante»⁸⁰, che equivoca i valori, costruisce pericolose mitologie e tradisce lo sviluppo positivo delle possibilità dell'attività umana: «se solo Hitler avesse avuto più successo come imbianchino...»⁸¹.

non c'è dubbio che le mostre europee e d'oltreoceano degli anni Trenta condividano temi e colore lessicale, BRAUN 2005, pp. 175-177.

⁷⁸ MAUCLAIR 1935, p. 328.

⁷⁹ MORRA 1963, p. 181.

⁸⁰ *Ivi*, conversazione del 1 dicembre 1937, p. 235.

⁸¹ *Ivi*, conversazione del 26 gennaio 1940, p. 268.



Fig. 1: Maurice Denis, illustrazione per l'invito all'evento inaugurale dell'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Parigi, Petit Palais 1935

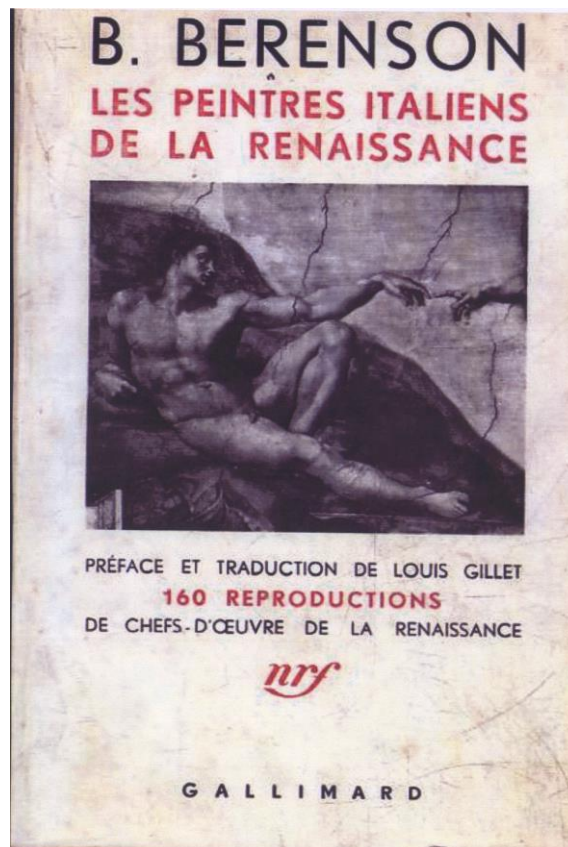


Fig. 2: Bernard Berenson, *Le peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di Louis Gillet, seconda edizione, Parigi, Gallimard 1935, copertina

BIBLIOGRAFIA

ALFASSA 1927

P. ALFASSA, *Les peintres italiens de la Renaissance par M. Berenson*, «L'amour de l'art», marzo 1927, pp. 75-79.

ALFASSA 1935

P. ALFASSA, *L'art italien à Paris*, «La revue de Paris», 15 giugno 1935, pp. 930-952.

ANNADEA 2013-2014.

S. ANNADEA, *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi, Petit Palais 1935*, Tesi di Dottorato, Scuola dottorale interateneo in Storia delle arti, Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, IUAV, Università degli studi di Verona, A.A. 2013-2014.

BELL-BINYON ET ALII 1935

C. F. BELL, P. BINYON ET ALII, *Letter to the Editor*, «Times», 26 giugno 1935.

BERENSON 1894

B. BERENSON, *Venetian painters of the Renaissance, with an index of their works*, New York 1894.

BERENSON 1896

B. BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance*, New York-Londra 1896.

BERENSON 1907

B. BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERENSON 1920

B. BERENSON, *A newly discovered Cimabue*, «Art in America», VIII, 1920, pp. 251-271.

BERENSON 1930

B. BERENSON, *Studies in medieval painting*, New Haven-Londra 1930.

BERENSON 1936

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, traduzione italiana di M. Praz, Milano 1948 (edizione originale *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948).

BERENSON 1955

B. BERENSON, *The arch of Constantine or the decline of form*, Londra 1955.

BERENSON 1957

B. BERENSON, *Italian painters of the Renaissance*, New York 1957.

BOUYER 1927

R. BOUYER, *Recensione a B. Berenson, Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di M. Louis Gillet e di M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, I-IV, Parigi 1926, «La revue de l'art ancien et moderne», LI, 927, p. 208.

BRAUN 2005

E. BRAUN, *Leonardo's smile*, in *Donatello among the Blackshirts: the visual culture of fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro e R. Crum, Cornell 2005.

BROWN 1979

D.A. BROWN, *Berenson and the connoisseurship of Italian art*, Catalogo della mostra, Washington 1979.

CASSOU 1957

J. CASSOU, *Preface*, in R. Rolland, *De la décadence de la peinture italienne au xvième siècle*, «Cahiers Romain Rolland», 9, Paris 1957.

DANIEL-ROPS 1932

H. DANIEL-ROPS, *Le monde sans âme*, Parigi 1932.

DEI 2011

M. DEI, *Ogetti e l'Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 81-89.

DE WYZEWA 1907

TH. DE WYZEWA, *Les maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord*, Parigi 1907.

DICTIONNAIRE 1990

voce *Décadence*, in *Dictionnaire des notions philosophiques*, a cura di A. Jacob e S. Auroux, Parigi 1990, p. 547.

ESCHOLIER 1935a

R. ESCHOLIER, *Introduction*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935*, p. VI.

ESCHOLIER 1935b

R. ESCHOLIER, *Itinéraire*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935*, p. 6.

EXHIBITION OF ITALIAN ART 1930

Exhibition of Italian Art, 1200-1900, Catalogo della mostra, Londra 1930.

EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935

Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo, Catalogo della mostra, Parigi 1935.

FIERENS 1927

P. FIERENS, *Une philosophie de l'art italien: les idées de M. Bernard Berenson*, «Journal des débats», 15 marzo 1927, p. 13.

GILLET 1926

L. GILLET, *Bernard Berenson, une esthétique américaine de la peinture en Italie*, «Bibliothèque universelle et Revue de Genève», settembre 1926, pp. 325-341.

GILLET 1935

L. GILLET, *Avant-propos*, in B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di L. Gillet e M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, Parigi 1935, pp. 8-9.

GILLET 1938

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants*, Parigi 1938.

GILLET-HAUTECOEUR ET ALII 1935

L. GILLET, L. HAUTECOEUR ET ALII, *Hommage à Bernard Berenson*, «Beaux-Arts», 5 luglio 1935.

GEORGE 1935a

W. GEORGE, *La Quadriennale de Rome*, «L'Art et les artistes», 159, 1935, pp. 209-210.

GEORGE 1935b

W. GEORGE, *La peinture italienne et le destin d'un art*, Parigi 1935.

HASKELL 2000

F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Masters and the rise of the art exhibition*, New Haven-Londra 2000.

HOURTICQ 1935

L. HOURTICQ, *L'Art italien à Paris*, «La Revue de l'Art», giugno 1935, pp. 30-31.

J.B. 1935

J.B., Recensione a B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di L. Gillet e M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, Parigi 1935, «Gazette des Beaux-Arts», 77, 1935, p. 60.

JOLLET 2008

E. JOLLET, *L'histoire de l'art entre histoire et esthétique: le cas Taine*, in *Histoire de l'Histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, a cura di R. Recht et alii, Parigi 2008, pp. 279-289.

LOMBARDI 2015

L. LOMBARDI, *Camille Maclair. L'Art en silence*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Pegazzano e M. Rossi, «Annali di Critica d'Arte», XI, 2015, in corso di stampa.

MALE 1917

E. MALE, *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, Parigi 1917.

MAUCLAIR 1935

C. MAUCLAIR, *L'art italien au Petit Palais*, «L'Art et les artistes», 159, 1935, pp. 325-336.

MORRA 1963

U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963.

OPPO 1935

C.E. OPPO, *Quadri celebri e mal noti al Petit Palais di Parigi*, «Circoli», giugno 1935.

ORANGERIE 1934

Orangerie 1934. Les peintres de la réalité, Catalogo della mostra, a cura di P. Georgel, Parigi 2006.

PANOFSKY 1962

E. PANOFSKY, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 303-330 (edizione originale *The history of art in The cultural migration. The European scholar in America*, Philadelphia 1953).

PASSINI 2012

M. PASSINI, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Parigi 2012.

RELIRE TAINE 2001

Relire Taine, a cura di A. Compagnon et alii, Parigi 2001.

ROLLAND 1915

R. ROLLAND, *Michelangelo*, New York 1915.

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», 97, 1985, pp. 961-989.

SALMI 1935

M. SALMI, *Per il completamento di un polittico cimabuesco*, «Rivista d'Arte», XV, 1935, pp. 112-120.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Boston 1987.

SECREST 2004

M. SECREST, *Duveen. A life in art*, New York 2004.

SELDES 1935

G. SELDES, *Sawdust Caesar: the untold history of Mussolini and Fascism*, New York 1935.

SIMPSON 1986

C. SIMPSON, *Artful partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York 1986.

SNODI DI CRITICA 2014

Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940, a cura di M.I. Catalano, Roma 2014.

STERLING 1935

C. STERLING, *L'Exposition de l'arte italien au Petit Palais*, in «Bulletin de musées de France», 7, 1935, pp. 66-72.

STONE 1998

M. STONE, *The patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton 1998.

SUARES 1932

A. SUARES, *Le voyage du Condottière*, Parigi 1932.

TARCHIANI 1935

N. TARCHIANI, *L'Arte italiana al Petit Palais: la pittura*, «Emporium», luglio 1935, pp. 38-55.

THE LETTERS BERENSON AND COSTER 1993

The letters between Bernard Berenson and Charles Henry Coster, a cura di G. Constable con E.H. Beatson e L. Dainelli, Firenze 1993.

TROTTA 2003

A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e Isabella Stewart Gardner 1894-1924*, Napoli 2003.

TROTTA 2006

A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006.

VALERY 1935

P. VALERY, *Préambule*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN* 1935, p. 3.

VALERY 1957

P. VALERY, *La crise de l'esprit*, in *Oeuvres*, I, Parigi 1957, pp. 988-1014.

ABSTRACT

Tra gli anni Venti e Quaranta del XX secolo, in Francia Bernard Berenson è ‘un esprit novateur’. Nel 1926, la pubblicazione di *Les peintres italiens de la Renaissance*, tradotti per la prima volta da Louis Gillet, conferma agli storici dell’arte della nuova generazione l’opportunità di istruire nell’analisi scientifica dello stile non solo la relazione tra le opere e gli artisti in una prospettiva storica ma, in generale, tra i fenomeni artistici e l’uomo. Nel 1935, l’*Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais moltiplica la fortuna dello studioso americano: la mostra ripete, superandola, la mostra di Londra del 1930 e, come quella, sembra dominata dalla sua personalità. Se gli italiani ne discutono qualche attribuzione, i francesi lo celebrano; al Petit Palais, la *Salle d’honneur* condensa la sua cronologia del Rinascimento, da Bellini a Michelangelo; fuori, i *Peintres italiens* si vendono “like hotcakes”; nel catalogo, Paul Valéry ne richiama la visione del Rinascimento italiano come luogo della realizzazione dei valori umani e fondativo, con Atene e Parigi, della civiltà europea come ‘*société de l’esprit*’.

I moventi e gli obiettivi della mostra, però, ne contraddicono decisamente il modello: espressione della propaganda del governo fascista e della ritrovata cordialità tra Italia e Francia, l’esposizione deve serrare i ranghi della *latinità* e fissare i confini del dialogo geopolitico tra due nazioni sorelle.

Il contributo intende misurare questa contraddizione, e riflettere sul potere politico e culturale della storia dell’arte come sistema di valori e di interpretazioni di identità collettiva.

Between the 1920s and 1940s, Bernard Berenson was considered in France as an ‘*esprit novateur*’. The French translation of *Italian painters of the Renaissance* by Louis Gillet, published in 1926, had introduced the new generation of art historians to a scientific analysis of style based not only on the relationship between the works and the artists in a historical perspective but, more generally speaking, between artistic phenomena and human existence. The 1935 *Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* at the Petit Palais in Paris further enhanced Berenson’s reputation as this exhibition, much more than the original 1930 London one, appeared to be dominated by his personality. Whereas some of his attributions were debated in Italy, the French celebrated him. At the Petit Palais exhibition the *Salle d’honneur* exemplified his view of a Renaissance chronology that went from Bellini to Michelangelo; outside of it the *Peintres italiens* sold ‘like hotcakes’, while in the catalogue Paul Valéry condoned referred to his vision of the Italian Renaissance as a realisation of humans values and, with Athens and Paris, as one of the foundations of a European civilisation conceived as a ‘*société de l’esprit*’.

But the exhibition was at the same time politically motivated. An avowed tool of fascist propaganda on the part of the Italian government, it was also part of the diplomatic rapprochement between France and Italy, the ‘*soeurs latines*’, that followed Pierre Laval’s trip to Rome in the spring of 1935, and as such fixed the boundaries of a geo-political dialogue between the two allied nations.

My paper will highlight the contradictory nature of the artistic and political goals behind the 1935 exhibition and aims to reflect on the political and cultural power of art history as system of values and interpretation of collective identities.

